المركز القومى للترجمة



ثقافة أمريكية جديدة

إعادة بناء أمريكا

تأليف: جيفرى ملنيك
ترجمة: عزة الخميسى

المشروع القومى للترجمة

1487

١١ سبتمبر ٢٠٠١

ثقافة أمريكية جديدة

"إعادة بناء أمريكا"

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1487
- ١١ سبتمبر ٢٠٠١ ثقافة أمريكية جديدة
- جيفرى ملنيك
- عزة الخميسى
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب:

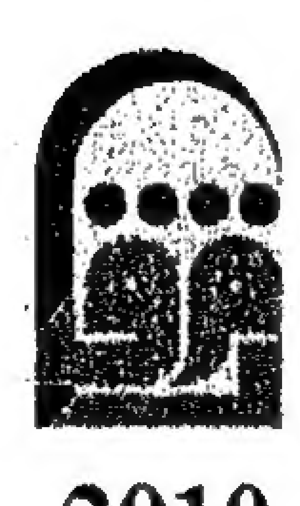
9/11 Culture
America Under Construction
By Jeffrey Melnick

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. , Opera House, El Gezira, Cairo
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com **Tel.:** 27354524 – 27354526 **Fax:** 27354554

١١سبتمبر ٢٠٠١ ثقافة أمريكية جديدة
إعادة بناء أمريكا

تـــأليـــف : جيفــــري ملنيـــك

ترجمـــــة : عـــــزة الخميـــسي



2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

١١سبتمبر (٢٠٠١) ثقافة أمريكية جديدة (إعادة بناء أمريكا)
تأليف: جيفري ملنيك، ترجمة: عزة الخميسي.
ط ١ - القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٠
٣٢٨ ص ، ٢٤ سم
١ - الولايات المتحدة الأمريكية - الأحوال السياسية.
(أ) الخميسي، عزة (مترجم)
(ب) العنوان ٣٢٠,٧٣

رقم الإيداع ٤٩٤٥ / ٢٠١٠
الترقيم الدولي : I.S.B.N -978 -977-479-938-6
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

كلمات شكر

من قلب مقرر دراسي بكلية بابسون، كنت أُدَرِسه طوال الأربعة أعوام الأخيرة، ولد هذا الكتاب حول ثقافة ١١ سبتمبر. وإنه لمن دواعي سروري الجم الاعتراف بالجميل لطلابي الذين أسهمت مساعداتهم بمختلف السبل في تشكيل هذا العمل. لقد قدم هؤلاء الطلاب الكثير لكي يخرج "ثقافة ٩/١١ " إلى النور، وكنت أتمنى لو توفرت لي مساحة أكبر لتقديم الشكر للكثيرين منهم ممن ذهبوا أبعد من مجرد المتطلبات الدراسية، ليدفعوا هذا الكتاب إلى دائرة الضوء. ولا يسعني هنا إلا أن أشدد على شعوري الكبير بالعرفان بالجميل لكل هؤلاء الطلاب الذين أمدوني بالأغاني والكليبات من البرامج والعروض التليفزيونية والبرامج الكوميدية[١] وغير ذلك من مواد مرتبطة بأحداث ٩/١١، ذلك الجهد، الذي كان بعضهم يقوم به حتى بعد تخرجهم من الكلية، هو الذي جعل هذا العمل يبدو أقل عزلة ويتما.

وإنه ليسرني أيضا أن أنتهز هذه الفرصة لأقدم الشكر لقسم الأبحاث بكلية بابسون الذي احتضن عمليات البحث في موضوع كتاب "ثقافة ٩/١١" وفي إصداره. وكالمعتاد وضعت سوزان تشرن، من قسم الأبحاث بكلية بابسون، خبرتها في خدمة هذا البحث. وأود التعبير عن شعوري بالعرفان بالجميل لكات بكلي، التي عملت سابقًا كباحثة مكتبية في كلية بابسون، والتي سدت الكثير من الثغرات وأوقعت بالكثير من المصادر. وكثر آخرون من كلية بابسون قد شجعوا عملية التدريس والبحث في موضوع هذا الكتاب، وأود هنا أن أخص بالذكر كانديس

(١) stand-up comedy عرض أو برنامج كوميدي يقف فيه الفنان أمام الجمهور ويلقي النكات وغير ذلك، بعض هذه العروض ينشر كمجلة على الشبكة العنكبوتية.

هوف، رئيسة القسم الذي أعمل فيه، وجويس جوردن وباري دواست وماري دريسكوا وشيلا دينسمور. وأشكر أيضا صديقي وزميلي في كلية بابسون، مارجوري فليد، الذي حوّل كلية بابسون إلى مكان أفضل.

ولقد استفاد هذا العمل من باحثين آخرين تبادلنا معًا الأبحاث والرؤى حول موضوع الكتاب، وأود في هذا الصدد التعبير عن امتناني بشكل خاص لجوناسان ريتر الذي أرسل لي نسخة أولى من كتابه الرائع الذي شارك في تحريره مارتن دوتري (الموسيقي في عالم ما بعد ٩/١١) و جريج كورنبلا، الذي بدأ مساهمته في هذا العمل كمساعد باحث – على أعلى مستوى – وانتهى بقراءة البحث والتعليق على كل العمل قبل الطباعة، ودفعني إلى إدخال بعض التحسينات الأخيرة. وأود أيضًا أن أشكر بول واتاناب من جامعة ماساتشوسيتس/بوسطن ونينا تسش من مكتبة جون كينيدي لأنهما مكناني من وضع بعض مادة الكتاب على محك الواقع بتدريسها لطلابهم في المقرر الصيفي لعام ٢٠٠٨. ومن ويلي بلاكويل[١] أسعدني الحظ بالعمل مع المحررين الأذكياء (والصبورين) جايان فارجنولي ومارجوت مورس وجوانا بيك.

ويسرني أيضًا أن أنتهز هذه الفرصة لتوجيه الشكر إلى الفنانين الذين سمحوا لي بإعادة إنتاج أعمالهم على صفحات هذا الكتاب، وكان كل من دافيد رييس وإيريك فيشل وفيني أميسي أسخياء للغاية في تقديم فنهم دعمًا لهذا العمل.

وإنني لممتن بالمثل للاري بلوم الذي بلغ درجة مذهلة من المعرفة بعالم الفيلم (وقدم المساعدة باعتباره واحدا من أسرة هذا العمل) لدعمه لي في استكمال وضع اللمسات الأخيرة على الأعمال السينمائية التي تناولتها في هذا الكتاب. وأود

---

(١) Wiley-Blackwell إحدى كبريات دور النشر الأمريكية، تأسست عام ٢٠٠٧ باندماج داري نشر Blackwell Publishing و Wiley's Global Scientific, Technical, and Medical business, لتصبح أحد أضخم دار نشر في العالم. وهذا الكتاب بين يدي القارئ نشرته هذه الدار.

أيضا توجيه الشكر إلي مجموعة العمل من زملائي في مجلة "دراسات الموسيقى الجماهيرية"[١] فقد كان العمل الذي قمنا به معًا عونًا لي لضخ الدماء في عروق كتابي هذا. وأشعر بامتنان عميق لصديقتي العزيزة كيندي ويسبارت التي وجهت أسئلة رائعة واقترحت بنى خلاقة مستمدة من خبرتها كمدرسة، وأرسلت كيندي أيضًا إليّ في آخر لحظة تتر مسلسل Mad Men[٢]. وبنفس القدر من الأهمية البالغة بالنسبة لعملي هذا كان زملائي وأصدقائي: آرون ليكليدر وجاري ويلدر ودان اتزكوفيتز. ولا يفوتني توجيه شكري العميق أيضا لجودي سميث التي قدمت لي دعمًا فكريًا ومهنيًا حاسمًا طوال عقد من الزمن.

وفي النهاية، أولاً وأخيرًا، هناك أشخاص ثلاث اسمهم روبين. جيسي روبين المعجزة التي كانت تلقنني يوميًا شيئًا جديدًا، ويظل عشقها العميق لكل ما تقوم به أمرًا مثيرًا للدهشة. أنا ممتن لها إلى أقصي حد لرفقتها التي تبعث الحيوية فيما نؤديه معًا من عمل، ولازلت متأثرًا بقدرتها على تصنيف الرسائل المعقدة التي كانت تتلقاها من مؤسسات صناعة الثقافة.

وهناك جاكوب روبين، برفضه الصارم لما يدخل في عداد "المواعظ التقليدية" وبما يتسع له صدره من آبار تعاطف عميقة في العلاقة مع الآخرين، والذي ترك بصمات قوية على هذا الكتاب. وبرغم أنني فقدت القدرة على تقدير عدد المواضع في الكتاب التي بدأت كنقاش معه، فأنا مدرك تمامًا أنني لا أتصور، حتى مجرد تصور، أنه كان بوسعي القيام بهذا النوع من العمل بدونه. كم محظوظ أنا بوجوده معي ومساعدته لي في السير على الطريق الصحيح.

---

(١) Journal of Popular Music Studies

(٢) Mad Men: مسلسل تليفزيوني درامي أمريكي يبث من مدينة نيويورك عبر الكابلات باشتراكات خاصة. بدأ المسلسل في يوليه ٢٠٠٧ وانتهي الجزء الثاني منه في أكتوبر ٢٠٠٨ ليبدأ الجزء الثالث في أغسطس ٢٠٠٩ وحصل المسلسل على العديد من الجوائز الأمريكية المهمة. ويدور حول واحدة من أهم وكالات الإعلان الأمريكية منذ نشأتها في ستينيات القرن الماضي وحول رئيسها دونالد درابر الغامض الموهوب بطل المسلسل.

أما راشل روبين[١] فما زال المستوى العميق لأعمالها يرسم سقفًا لا أبلغه، وتمثل ثقافتها متعددة المستويات العلمية نموذجا أكاديميا رئيسيًا بالنسبة لي. وكونها أضفت على هذا العمل الأكاديمي حيوية وفعالية ناجعة- باعتبارها رئيسا لجمهورية زواجنا ورئيسا حيث وجدت - لهو ببساطة أمر ملهم حقا. إن بصمات راشل واضحة في كل الكتاب، من الشكل العام إلى العديد من الرؤى التي تتسم بنفاذ البصيرة. وفي حياتي الأكاديمية يعد ثراؤها الفكري حقيقة مركزية. وأخذا بعين الاعتبار لكل ما تقاسمناه معًا، كشركاء عمر، لا يسعني إلا الشعور بأنني محظوظ.

---

(١) Rachel Rubin: أستاذ جامعي بكلية الفنون الحرة بجامعة ماساتشوسيتس/بوسطن، تُدرس الفنون والأدب والموسيقى الجماهيرية ، وضعت مجموعة من المؤلفات المهمة في هذا المجال مثل:"الهويات الأمريكية" و"الموسيقى الجماهيرية الأمريكية: مقاربات جديدة للقرن العشرين" و"العصابات اليهودية في الأدب الحديث" Jewish Gangsters of Modern Literature. University of Illinois Press: 2000. و"التاريخ الثقافي للأصولية الأمريكية". وضعت مع زوجها جيفري ملنيك عام ٢٠٠٦ عملا بعنوان:"الهجرة والثقافة الجماهيرية الأمريكية".

مقدمة

١١/٩ أسئلة (وأجوبة)

أعلم أن مخاطر عدة تحف بإطلاق عنوان:"٩/١١ أسئلة" على هذه المقدمة، وبينما كنت أكتب، واضعًا عنوان: "٩/١١" و "أسئلة" أدركت تماما أن العبارة القصيرة هذه لن تفعل سوى "الدق" على أحد أكثر الأوتار حساسية وتعقيدًا في كيان الممارسات النموذجية الأمريكية السياسية والثقافية. إن "أسئلة ٩/١١" – التي تشكل السواد الأعظم لمجمل الثقافة الإليكترونية[1] لعصرنا هذا (ولسوف تتأكد من هذا الأمر لو أنك استرحت قليلا من قراءة هذا العمل وكتبت "٩/١١ أسئلة" في مكان البحث بالإنترنت) – هذه الأسئلة قد نمت كلها من قلب إجماع غير ثابت ومشروط، لكنه ضخم فعال، إجماع شق طريقه في قلب السنين منذ عام ٢٠٠١ ، إجماع يدور حول مدى قرب الرواية الرسمية ل٩/١١ مما حدث بالفعل في ذلك اليوم. وإليكم خلاصة دقيقة للقصة المعتمدة ل ٢٠٠١/٩/١١، مأخوذة من كتاب للأطفال يبدو وكأن مؤلفته طبعته على مسؤوليتها الخاصة، والمؤلفة كما تدعي نبذة عنها بالكتاب:"معروفة على الصعيد الوطني بقدرتها على تبسيط المفاهيم"، وإليكم ما ورد بكتابها:

"من قام بهذا العمل الرهيب هي مجموعات من الناس منتشرة في أرجاء العالم لا تحب الطريقة التي نحيا بها أو الحريات التي نتمتع بها. إنهم لا يحبون حقيقة تعدد الأديان في أمريكا. وهم يظنون أيضا أننا أثرياء أكثر مما ينبغي، وأننا

---

(١) Cyberculture: الثقافة الإليكترونية أي الثقافة التي تتشكل باستخدام الشبكة العنكبوتية للاتصال بمختلف أغراضه بين الناس في أرجاء العالم.

نملك جيشًا أقوى مما ينبغي. هؤلاء الناس يريدون الاستيلاء على العالم (Poffenberger, 2002: 10)

وهناك الكثير مما يمكن قوله حول كتاب الأطفال هذا، معظمه لن يكون من اللائق التفوه به أمام الأطفال. بيد أن الأمر الأكثر دعوة للدهشة حول كتاب "رواية مبسطة للأطفال" لنانسي بافنبرجر[١] عن ٢٠٠١/٩/١١ هو تواطؤه الكامل فيما أشارت إليه الروائية لين شارون شوارتز[٢] (عام ٢٠٠٥)، بأسي وغضب، بـ "مجزرة" ما بعد ٩/١١ - أي الطريقة التي اعتادت بها القيادات السياسية وسلطات أجهزة الإعلام، على نحو أشبه بأداء الطقوس، ترديد نفس الكلمات والعبارات المحورية في سعي لضبط والتحكم في التفسيرات المحتملة لمأساة ٩/١١. وتصف شوارتز هذا الجهد الجماعي بأنه:"دموي وغادر، إنه ببساطة إهانة" (9—78).

ويمكن تصنيف أسئلة ٩/١١ التي ملأت الدنيا طوال الأعوام المنصرمة إما تحت عنوان "نظرية المؤامرة" أو تحت عنوان "حقيقة ٩/١١"[٣]، ويعتمد الاختيار هنا على زاوية النظر للموضوع. فلدى الممثل السينمائي تشارلي شين أسئلته حول

---

(١) Nancy Poffenberger: مدرسة موسيقى وكاتبة أمريكية اشتهرت بتبسيطها للموسيقى للأطفال وبمؤلفات حول تبسيط المفاهيم العامة للأطفال، وهي صاحبة دار نشر Fun Publishing Company.

(٢) Lynne Sharon Schwartz: روائية وشاعرة وناقدة ومترجمة وصحفية أمريكية، من أشهر أعمالها مؤلفها The Writing on the Wall (٢٠٠١) ويدور حول أحداث ٩/١١ حيث انتقدت المعالجة واللغة التي استخدمتها الحكومة وأجهزة الإعلام الأمريكية فيما يتعلق بالأحداث.

(٣) يجدر التنويه هنا إلى أن المؤلف من البداية يفرق في الحديث عن ٩/١١ وفنون ٩/١١ بين معسكرين: معسكر الموقف الرسمي من الهجمات والمعسكر الذى يطلق عليه "حقيقة ٩/١١" تعبيراً عن التجمع الضخم الذى يحمل نفس الاسم (وينضم إليه المؤلف) والذي يسعى لفهم أسباب الحدث ودوافعه عبر وضع الحدث فى الإطار العام للسياسة والتاريخ الأمريكي. وداخل معسكر الرفض هناك من يتبني نظرية المؤامرة متهمين الحكومة الأمريكية بتدبير هجمات ٩/١١ أو في أقل تقدير بالعلم المسبق بها، ولديهم على ذلك بعض الحجج والبراهين.

٩/١١، ولدى الرئيس الإيراني أحمدي نجاد أسئلته حول ٩/١١، ولدى الشخصية التليفزيونية روزي أو.دونيل أسئلتها الخاصة حول ٩/١١، وموسيقيو الراب بداية من جاداكيس[١] إلى "التكنيك الخالد"[٢] إلى"أبناء بابل المفقودين"[٣] (الذين ألفوا عملا موسيقيًا كاملا أطلقوا عليه اسم: "تقرير ٩/١١: المؤامرة الكبرى") – كل هؤلاء لديهم أسئلتهم الخاصة حول ٩/١١.

وأسئلة ١١ سبتمبر هذه لا حصر لها وكثيرا ما تكون أسئلة فنية بحت، ولكن في معظم الحالات تنطوي صياغة ومضمون السؤال على إجابات، إذا كانت الإجابات مرضية سياسيًا لمن يوجه السؤال: فجورج دبليو بوش كان في أقل تقدير يعلم مسبقًا بخطة الهجوم على الولايات المتحدة (أو "أنه قام بدك الأبراج" بنفسه كما أشارت فرقة "التكنيك الخالد" في الكثير من النسخ المختلفة لأغنيتها حول الأحداث، ووفقاً لما تناقلته أجهزة الإعلام من أنباء عن ابن لادن عام ٢٠٠٥)، وأن ابن لادن لا يد له في ٩/١١، أو أنه كان نفسه طوال الوقت في قوائم من يتقاضون أجورًا من الولايات المتحدة وبالتالي فهو غير مسئول عما حدث على الإطلاق. وتشكل مثل هذه الأسئلة السائدة الآن حول ٩/١١ نهرًا متدفقا من الخطاب الثقافي يتشعب بين الحين والآخر إلى روافد غير متوقعة.

---

(١) Jadakiss: الاسم الفني ل موسيقي الراب الأمريكي الشهير Jason Phillips

(٢) Immortal Technique: "التكنيك الخالد" اسم الشهرة لمغني الراب والناشط السياسي الأمريكي الجنسية البيروني الأصل Felipe Andres Coronel.

(٣) Lost Children of Babylon (LCOB): أعضاء فرقة موسيقية محظورة ظهرت في تسعينيات القرن الماضي في فيلادلفيا بالولايات المتحدة، تنتمي إلى موسيقى الهيب هوب Hip hop music وهي جزء من ثقافة الهيب هوب Hip hop culture التي غزت نيويورك في سبعينيات القرن الماضي على يد الأفارقة الأمريكان كحركة معارضة اجتماعية سوداء.

وهناك موضوع لدونسبري (انظر الشكل ١)[١] يعود تاريخه إلى ديسمبر ٢٠٠٣ حول مؤتمر صحفي رئاسي في شكل حدوتة مصورة تلقي الضوء على النوع الإعلامي المخصص لجمهور ضيق الذي أحاول التطرق إليه هنا[٢]. يتلقى المتحدث الصحفي الرسمي "سكوت" (سكوت ماكليلان) الأسئلة من الصحفيين المجتمعين بما في ذلك أسئلة رولاند برتون هيدلي الصحفي المعروف الذي يعمل منذ وقت طويل لدي دونسبري. ولا يسمح سكوت أبدا بأن يستكمل أي من الصحفيين سؤاله، فيبدأ أحد الصحفيين، على سبيل المثال، سؤاله قائلا: "حول استمرار الفوضى في العراق..." بينما آخر يقول:"فيما يتعلق بإصدار قوانين البيئة عندنا...". وفي كل الحالات وقبل حتى أن يستكمل الصحفي صياغة سؤاله، يرد سكوت مجيبا إنه:"٩/١١". وفي النهاية يسأل هيدلي:"أوه...سكوت، هل أصبح ٩/١١ إجابة فورية على كل سؤال ؟" وردًا على ذلك يقول سكوت:"إجابة؟ بالطبع، إنه ٩/١١ و٧/٢٤"[٣] وأخيرًا، وبعد أن يسأل هيدلي: "إلى متى يستمر هذا الوضع؟"

---

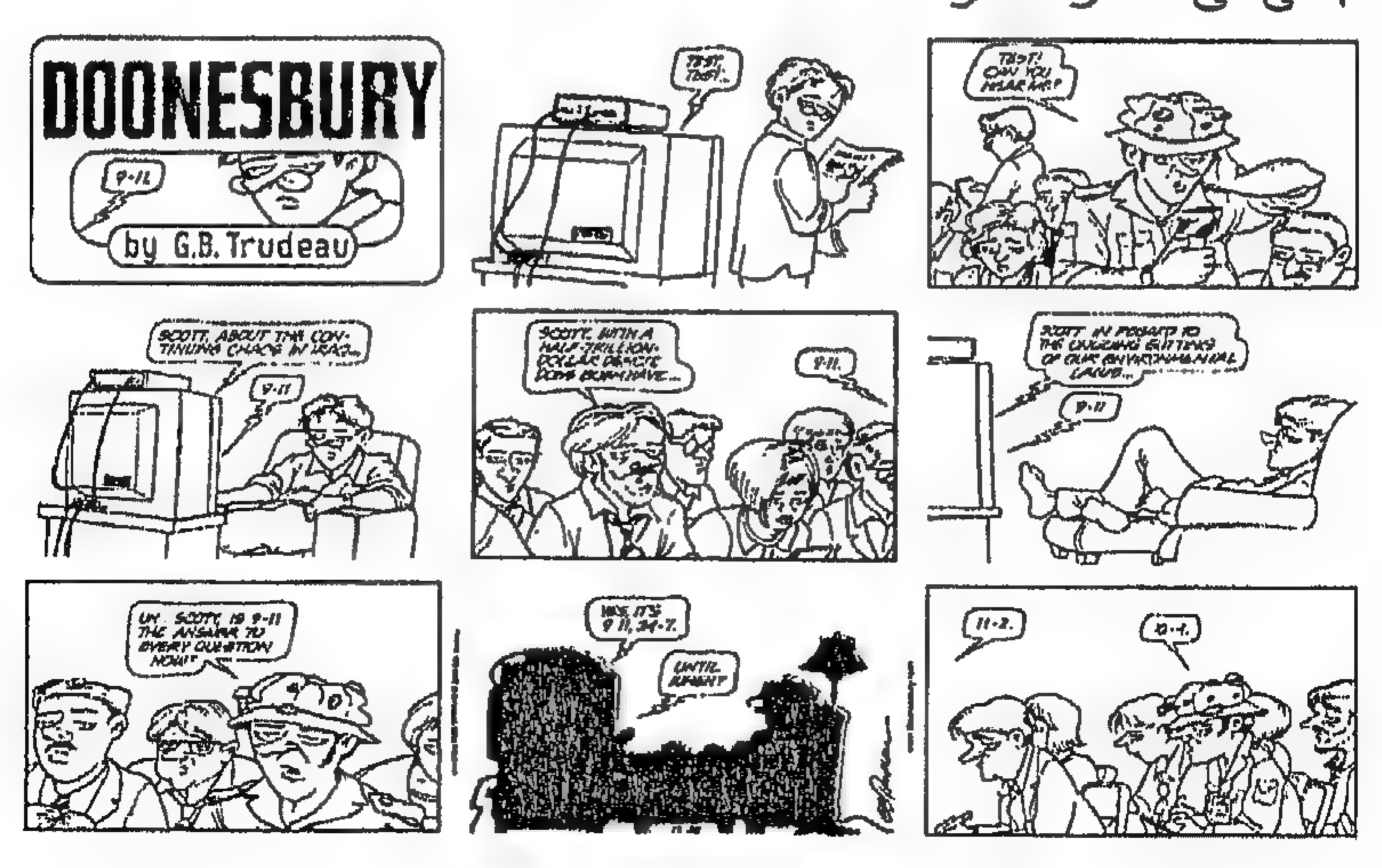
(١) Doonesbury comic strip: ينتج رجل الإعلام الأمريكي الشهير دونيسبري مادة إعلامية هي مجموعة مسلسلة من رسومات كاريكاتورية في شكل حكاية يكتبها الكاتب الأمريكي الساخر جاري ترودو حول مغامرات وحياة مجموعة من الشخصيات من مختلف الأعمار والمهن والخلفيات بدءًا من الرئيس الأمريكي وحتى أبسط الناس، ويشتهر النوع الإعلامي comic strip بأنه يعري تماما الشخصية موضع الحديث على نحو ساخر ونقدي، وينشر في الدوريات الصحفية أو على النت، وسيأتي المؤلف على ذكره وبالتالي سأطلق عليه "كاريكاتير التعرية الكوميدية"

(٢) Narrowcasting إعلام الجمهور الخاص: هي برامج تقدم خصيصا لجمهور صغير محدد – وليس للجمهور العام – مثل المؤتمر الصحفي، أو البث الذي تقدمه محطات تليفزيونية خاصة أو كابلات نقل الأفلام السينمائية لجمهور المشتركين فيها. المسألة الرئيسية في هذا النوع الإعلامي هو الجمهور الصغير المحدد سلفا.

(٣) أحداث ٢٤ يوليه تضم سنوات حكم الرئيس بوش حدثين اثنين مهمين جريا عام ٢٠٠٣؛ هما عرض صور جثتي ابني صدام حسين عدي وقصي على شاشات التليفزيون، وفي نفس اليوم من نفس العام توفي في ملابسات غامضة الشخصية الأمريكية البارزة مساعد وزير الدفاع الأمريكي الأسبق ومرشح بوش لقيادة الأسطول البحري الأمريكي كولن ماكميلان بطلق ناري في الرأس بينما كان في مزرعته بمدينة نيو مكسيو.

يرد هذا الناطق بلسان جورج دبليو بوش قائلا: "٢ نوفمبر" (تاريخ الانتخابات الرئاسية لعام ٢٠٠٤).

ولقد كنت طوال حوالي أربع أعوام أقوم بتدريس ردود الفعل الثقافية على أحداث ٩/١١ في كلية بابسون وهي كلية صغيرة للبزنس تقع شمال شرق الولايات المتحدة، وكان طلابي بين الحين والآخر يوجهون إليّ نفس سؤال رولاند برتون هيدلي ولكن بنبرة تنطوي على قدر من الغضب. فهل تلقي بعض الضوء على الأمر أعمال مثل: ألبوم Bruce Springsteen (بروس برنجشتان) بعنوان: The Rising ..نعم بكل تأكيد، وفيلم "V" for "Vendetta" نعم بلا شك.. وفيلم Spike Lee (سبايك لي) الشهير "الساعة الخامسة والعشرون" نعم لا ريب في ذلك، لكن علينا أن نستثني من هذه القائمة، على سبيل المثال، أعمال مثل فيلم الأطفال Chicken Little (الفرخ الصغير) وفيلم ميونخ للمخرج Steven Spielberg (ستيفن سبيلبرج) والمسلسل التليفزيوني Lost. والفرضية الأولى والرئيسية لهذا الكتاب إذن هي أن ٩/١١ وتبعاته الثقافية والسياسية تم توظيفها كإجابة على أسئلة لا حصر لها ذات أهمية اجتماعية في المقام الأول. وإذ يبدو للبعض أن أحداث "٩/١١ و ٧/٢٤" تنتمي للماضي وأنها أحداث قد ولت، فهذا التصور ليس مجرد خطأ بسيط، بل خطأ مبدئي في النظر للأمر.



يدور هذا الكتاب إذن حول أسئلة ٩/١١، وأيضا حول إجابات ٩/١١، وربما على نحو أدق، حول كيفية تحول ٩/١١ طوال السنوات المنصرمة منذ ٢٠٠١/٩/١١ إلى سؤال وجواب، على حد سواء، في المشهد الثقافي للولايات المتحدة. وما أحاول القيام به هو استكشاف جوانب الفرضية الرئيسية لهذا الكتاب وسبر أغوارها- الفرضية القائلة أن "٩/١١" قد أصبح أهم سؤال وجواب يشكل فحوى الجدل الثقافي الأمريكي (علي الأصعدة كافة في الأفلام والفنون المرئية الأخرى وفي الموسيقى وفي الأدب "الراقي" والجماهيري(١)) - ولكن ليس على النحو المبتذل الذي قد توحي به الرواية الرسمية ل"أسئلة ٩/١١" كما يجري الآن. وقبولنا هذا التحدي معناه بالطبع، إننا على الأرجح مقتنعون بالفرضية التي طرحناها وما قد يتمخض عنه البحث من نتائج بما في ذلك حتى أن يفضي إلى طريق مسدود. والمحوري في الأمر برمته هو أن علينا جميعًا المؤرخين وعلماء الاجتماع والموسيقى والباحثين في مجال الأفلام والناقدين في مجال الأدب والمدرسين، علينا جميعًا أن نشرع في اقتفاء آثار الأصداء التي خلفها ٩/١١ حتى بينما ماكينة دعم هذا العمل الثقافي مازالت قيد البناء كما يوحي العنوان الثاني لكتابي هذا.

وما أُطلق عليه "ثقافة" ١١ سبتمبر هو ثقافة المالتي ميديا(٢) التي نمت على نحو لم يكن من الممكن التنبؤ به، وامتدت لتتقاطع عبر الفضاءات والأجناس ولتضم مجموعات سكانية عديدة مختلفة. وفصول الكتاب بداية من فصل "إشاعات

---

(١) Popular: لفظ "الشعبي" هنا لا يفي بالمعنى المقصود بكلمة popular التي تعني الشائع والمنتشر والأكثر مبيعا وبالتالي الأرخص سعرًا. والفرق بين اللفظين في اللغتين؛ هو أن اللفظ العربي يشير إلى الفلكلور والفنون الجماهيرية وغير ذلك فيما يضع اللفظ الإنجليزي فرقا من حيث الكم، كم المبيعات والانتشار الذي يعتمد على سعر المنتج الثقافي، وبالتالي فكل منتج ثقافي تنتجه الشركات الكبرى هو "شعبي" أي أوسع انتشارًا بسبب رخص سعره. ولذا ساستخدم لفظ جماهيري.

(٢) Multimedia: المالتي ميديا هي المنتج الثقافي الذي تستخدم في إنتاجه مجموعة كاملة من وسائط الإعلام كالتليفزيون والراديو والفيلم وغير ذلك.

٩/١١" إلى الفصل الذي أطلق عليه "صرخات ٩/١١" المقصود منها التأكيد على أن الكثير من أهم فنون ٩/١١ يتسم بطبيعة غير مركزية/بمعنى منتشر على نطاق واسع بعيد عن مركز بعينه أيا كان، وأيضًا طبيعة بسيطة لا تنتمي إلى الأعمال الفنية الخالدة الضخمة، أو المعنية بتخليد الحدث. ولتوضيح الأمر، فإنني أتناول في هذه الفصول بعض أهم أفلام هوليوود السينمائية وأهم الروايات وقمم الأغاني الجماهيرية. أما الخلاصة الرئيسية لهذا الكتاب فهي أن ثقافة ٩/١١ (هي بالتأكيد ثقافات) تتميز بشكل رئيسي بميلها الخاص ل "القيام بعملها الآن". ويساهم صناع الثقافة الأمريكية – بداية من المشاهير الذين ظهروا في البرامج الأمريكية ذائعة الصيت مثل: تيليثون تخليد الأبطال[1] في ٩/٢١ وحتى المواطنين العاديين الذين كانوا يلتقطون الصور وينشرون الإشاعات في الأسابيع التي تلت الهجوم – يساهمون جميعًا بحيوية بالغة وعلى نحو مذهل في ضخ الدماء لعروق ثقافة جديدة – ثقافة التأسي والشعور بالكارثة وتخليد الذكرى وحتى الاحتفال بها. والبوصلة الهادية لهذه الثقافة هو "الفعل الثقافي" في حد ذاته – "لابد أن تكون هناك أنشطة فنية" – (من الناحية الجمالية البحت دون الاجتماعية) وليس ماهية هذه الفنون. وبينما اجتمع حماة الثقافة على القيام بجهود متوقعة لتسمية هذا العمل الثقافي أو ذاك "التعبير العظيم عن الوعي ما بعد ٩/١١" (مثلما حدث مع أغنية بروس سبرنجشتان: The Rising ومع رواية دون ديلليلو Falling Man)، ففي أوساط الناس – مثلهم في ذلك مثل الستيكرز[2]– لم نشهد وحدة مماثلة.

---

(١) A Tribute to Heroes Telethon : التيليثون Telethon هو نوع من البرامج يستهدف جمع الأموال لأسباب سياسية أو خيرية أو غير ذلك، وقد يمتد بضعة ساعات أو حتى أيام. وبعد أحداث ١١ سبتمبر انتشرت في أمريكا برامج وعروض تليفزيون ومسرح وغناء وغير ذلك باسم America: A Tribute to Heroes Telethon لحث الناس على جمع الأموال لإنقاذ ضحايا أحداث ١١ سبتمبر، ولم يكن يخل الأمر أبدًا في أي من هذه العروض من آلة دعائية جبارة لصالح الرواية الرسمية لأحداث سبتمبر ٢٠٠١.

(٢) bumper_stickers :الملصقات صغيرة الحجم المكتوب عليها عبارات قصيرة وتلصق في أي مكان وبسرعة.

منذ فترة طويلة مضت أوضح الناقد الثقافي رايموند ويليامز[1] أن كلمة "ثقافة" كانت دومًا واحدة من كلمتين أو ثلاثة من أصعب كلمات اللغة الإنجليزية. ولا أود هنا الخوض في الجدل المعقد الذي جرى حول الأمر والذي انصب على تعريف "الثقافة"، بل أود لو فسر القراء "الثقافة" في عنوان كتابي كتطبيق فضفاض للمعنى العلمي للكلمة – أي باعتبارها مادة ظهرت في ظروف محددة لأغراض محددة تجريبية أو لأغراض تجارية. وتضم مادة ثقافة (أعني ثقافات) ٩/١١ الأغاني الجماهيرية والتعريات الكوميدية والإشاعات والأفلام والأحاديث والصور الفوتوغرافية والستيكرز والتي – شرتات، بالإضافة إلى الروايات وبعض الفنون المرئية الأخرى – وتتميز جميع هذه المواد الثقافية في المقام الأول بكونها مواد للاستخدام العملي المباشر السريع. وبينما تظل قوانين النوع الثقافي والسوق (على سبيل المثال) تفعل فعلها بعد ٩/١١، يحكمنا هنا مبدأ مركزي واحد مؤثر يختلف عن قيم السوق والنوع الثقافي، هو أننا بينما نفحص وندرس أوجه ثقافات ٩/١١ علينا التوصل إلى معايير جديدة في الحكم على الأعمال الفنية، معايير تفسير الحدث وتوابعه الوخيمة وتعبر عنه على نحو أدق من الأطر التقليدية القياسية التي تُطبق على دراسة، على سبيل المثال، الروايات التي تناقش مشاكل الشباب أو أدب الهجرة، أو الكارثة المدوية المسماة أفلام سينمائية أو عروض الرسوم المتحركة التليفزيونية[2]. ولا استهدف هنا تناول كل مجالات التعبير الثقافي لمرحلة ما بعد

(١) Raymond Williams: (١٩٢١–١٩٨٨) روائي وأكاديمي وناقد أدبي بريطاني، كان شخصية بارزة في أوساط اليسار الجديد في بريطانيا، وترك بصمات قوية على ثقافة اليسار الأوروبي والعالمي. كتب في الأدب والسياسة والثقافة والإعلام والفنون. من أشهر أعماله: "السياسة والأدب" Politics and Letters 1979 الذي ترجم إلى عشرات اللغات. أفضى إنتاجه الغزير إلى وضع أسس "الدراسات الثقافية" والتناول المادي الثقافي للفروع المختلفة للأدب والفن.

(٢) animated television shows: Animation تكنيك جديد في العروض التليفزيونية أو السينمائية يعتمد على التتابع السريع للقطات أو الصور الكارتونية بهدف خلق وهم الحركة عند المشاهد وأساسه الخداع البصري. وتنتشر برامج وأفلام Animation في أمريكا انتشارًا

٩/١١ بقدر ما استهدف وضع بعض خرائط الطريق المؤقتة لتناول هذا المجال والاقتراب منه، خرائط لا تستهدف وضع معايير للقياس أو التنظيم، ولا هي تمثل كل جانب رئيسي من جوانب المشهد الثقافي الأمريكي منذ ٩/١١. ولا شك أن بعض القراء ستصدمهم الجرعة المكثفة لتركيزي على مجالات محددة من النشاط الثقافي وإهمالي لأخرى. إن هذا "الانحياز" لو صح القول ليس مرجعه أي اعتقاد مسبق – فلنقل – بأن موسيقى الهيب هوب أكثر أهمية من الدراما التليفزيونية، وإنما مرجعه رؤية تطورت مع الوقت عن نوع العمل الأكثر تطابقا ودلالة ثقافية لموضوعنا.

ولمعرفة التاريخ الصحيح للحاضر يجب الشروع في دراسة الكيفية التي قدم بها ٩/١١ إجابة مطلقة وحيدة على أسئلة ثقافية متوقعة (على سبيل المثال: ماذا حدث للناس الذين كانوا على متن الطائرة في فيلم United 93؟[1])، بيد أن الأمر يتطلب أيضا خلق عدسات صحيحة للنظر إلى أسلوب التعبير الأمريكي منذ خريف ٢٠٠١ تأخذ بعين الاعتبار الكيفية التي يمكن أن يصبح بها ٩/١١ إجابة (غير) واضحة على أسئلة ثقافية من الواضح أنها غير ذات صلة بالموضوع (مثل: ماذا حدث للناس على الطائرات في أفلام Red Eye ؟ أو Flight Plan? أو Snakes

---

=واسع النطاق ويشارك في أداء أصوات الشخصيات المتحركة كبار نجوم هوليوود والعالم – ونطلق عليها كلها بالعربي – الرسوم المتحركة.

(١) United 93 : فيلم سينمائي أنتج عام ٢٠٠٦ حول طائرة United Airlines Flight 93 التي اختطفت بالقرب من شانسفيل في بنسلفانيا، وقصفت أحد البرجين أثناء أحداث ١١ سبتمبر، ودار جدل حار حول صحة الرواية الرسمية حول قصف الطائرة. ويروي الفيلم ما أطلقت عليه الدوائر الرسمية في الولايات المتحدة "لحظة البطولة الخارقة الخالدة". ويؤكد صناع الفيلم أنهم أنتجوه في تعاون كامل مع كل عائلات ركاب الطائرة. وقوبل الفيلم بتأييد لا حد له من الأوساط الرسمية الأمريكية، حيث يتفق تماما مع الخطاب الرسمي حول الأحداث. بيد أن الفيلم أثار حفيظة بعض الأوساط الأمريكية التي اعتبرته تلفيقا ونوعا من النكات السخيفة التي لا يمكن حتى لأطفال تصديقها، خاصة فيما يتعلق باتصال بعض المسافرين على متن الطائرة طلبًا للنجدة، وهو الأمر المستحيل على كافة المستويات وفقا لتحقيقات غير رسمية في هذا الاحتمال.

(on a Plane?). هل أصبح ٩/١١ إجابة جاهزة على السؤال ونقيضه؟ إجابة على ما يتعلق أو لا يتعلق ب٩/١١ من أحداث؟ ثم هل يمكن فهم أفلام التوتر على متن الطائرات هذه خارج إطار تسخين الأجواء المرتبط ب ٩/١١؟). وإذا كان علينا تعرية البنية العميقة التي تؤسس للواقع الذي نحياه الآن في الولايات المتحدة، فمن المهم النظر إلى ٩/١١ بوصفه "مُصنّعًا ثقافيًا"، بوصفه رافعة صُنِعَت لصهر وصب ما لا حصر له من الأعمال الروائية في إطارها، إنه الرد المذهل على عشرات الأزمات الدرامية بالأفلام السينمائية، إنها اللازمة المتكررة في ختام آلاف النكات، إننا نجد ١١ سبتمبر – كما أعاد موجو نيكسون[١] غناء إلفس بريسلي للجيل السابق – "أينما وجدنا". وفي أغنية كوميدية لموجو استعان فيها بما أسماه جريل ماركوس (في كتابه الذي صدر عام ٢٠٠١ بعنوان: إلفيس الراحل) "الهاجس الثقافي"[٢] ليردد على آذان مستمعيه أن إلفيس قد بنى الأهرامات وبنى ستونهنج[٣] وأنه يملك الإجابة على لغز مثلث برمودا (أغنية: "Elvis needs boats!"). تلك بالطبع نكتة، لكنها نكتة جيدة، نكتة بالفعل يمكن أن نتعلم منها شيئا. قد لا يكون إلفيس بنى الأهرامات (فممفيس إلفيس تقع في تنيسي، إنها ليست في مصر[٤]) بيد أن ما يود موجو التأكيد عليه هو الكيفية التي تحول بها إلفيس برغم وفاته، أو بشكل خاص بعد وفاته إلى "إجابة" على أسئلة جوهرية لا حصر لها في المشهد الأمريكي – على سبيل المثال أسئلة تدور حول الأعراق والنوع الجنسي والانتماء الإقليمي وغير ذلك.

---

(١) Mojo Nixon موسيقي أمريكي شهير ذاع صيته بشكل خاص طوال أعوام ١٩٨٥– ٢٠٠٤ وما زال يقدم العروض الفنية والبرامج السياسية، وعرف عنه تقديمه لأغاني الراحل المغني الأمريكي الشهير إلفيس بريسلي

(٢) Greil Marcus :كاتب وناقد فني أمريكي معروف اشتهر بكتاباته حول موسيقى الروك من حيث علاقاتها بالثقافة والسياسة وليس باعتبارها مجرد موسيقى أو عمل فني.

(٣) Stonehenge: أثر ما قبل تاريخي في مقاطعة ويلتشاير البريطانية يعد أحد أهم الآثار التاريخية في العالم.

(٤) مدينة ممفيس: تقع جنوب غرب ولاية تنيسي الأمريكية سميت ممفيس تيمنا بالمدينة المصرية القديمة

وكثيرا ما يشق الباحثين في مجال الثقافة الجماهيرية طريقهم بصعوبة أثناء غربلة المادة التي "يصطادونها" بعد لم شباكهم. وبعكس الباحثين في مجال الأدب الذين كثيرًا ما يعملون لإنقاذ وصيانة أثر أدبي عظيم واحد، أو المؤرخين الذين يركزون على عظماء الرجال أو كبرى المعارك، فالجزء الأكبر من أهم الجهود في مجال دراسة الثقافة الجماهيرية الأمريكية يأتي من دراسة العلماء لغابات كثيفة من المواد وليس لشجرة واحدة من أشجار الصنوبر فارعة القامة. فمن عمل كونستانس روركي[١] الرائد في مطلع ثلاثينيات القرن العشرين، الذي تدافع فيه الكاتبة عن "الأنماط" الرئيسية الثلاث للشخصية الأمريكية في الثقافة الجماهيرية (المغني- قاطن الحدود- اليانكي[٢])، إلى عمل مايكل دننج[٣] (١٩٨٧)، إلى روايات العشرة

---

(١) Constance Rourke (١٨٨٥-١٩٤١) مؤرخة وعالمة أعراق وناقدة وواحدة من الرواد الأوائل في دراسات تاريخ الثقافة الأمريكية على نحو يشار إليها باعتبارها أحدثت ثورة في هذا المجال. ومن أشهر أعمالها:

Trumpets of Jubilee (1927), Troupers of the Gold Coast (1928), Charles Sheeler: Artist in the American Tradition (1938). American Humor: A Study of the National Character

(٢) Minstrel هو مسلي العصور الوسطى الذي كان يتجول في أرجاء البلاد ليغني ويلقي الشعر، وbackwoodsman: هو أحد أفراد المستعمرين الأوائل الذين توجهوا إلى الحدود الأمريكية غربًا يحملون فقط متاعا شخصيًا وعاشوا حياة شاقة للغاية إلى أن استقرت أمورهم، يطلق عليهم أيضا قاطني الحدود. أما لفظ Yankee فهو ألماني الأصل (Janke) تصغير لاسم جان أو جون أي جان الصغير أو جون الصغير، كانوا يطلقونه على القراصنة في ثمانينيات القرن١٧ احتقارًا لهم، ومن ثم استخدمه البريطانيون بنفس المعنى في مستعمراتهم في شمال أمريكا طوال القرن ١٨ واستخدم الاسم بعد ذلك للإشارة إلى سكان مقاطعة نيوإنجلاند الأمريكية، ومن ثم للإشارة لكل سكان الشمال الأمريكي.

(٣) Michael_Denning مايكل دننج: مؤرخ أمريكي في مجال الثقافة أستاذ تاريخ الثقافة الأمريكية بجامعة يال، أحد أبرز العاملين في مجال تأسيس ودراسة تاريخ الثقافة الأمريكية، من أشهر أعماله: Culture in the Age of Three Worlds (Verso,2004), The Cultural Front: The Laboring of American Culture in theTwentieth Century (Verso, 1997), Mechanic Accents: Dime Novels and Working Class Culture in America

دولارات[1] في القرن١٩، وإلى البحث العلمي الذي وضعته راشل روبين عام ٢٠٠٣ حول الصايبرزيين[2] الآسيوية الأمريكية، إلى "قصص العائلة" في منتصف القرن العشرين لجوديث سميث عام ٢٠٠٦ وكتاب ليهامون[3] عام ٢٠٠٠ عن مُسَلِي القرون الوسطى أسود الوجه - تؤكد هذه الأعمال جميعها أن الدراسات الأكثر إقناعًا في مجال الثقافة الجماهيرية هي تلك التي تقدم عينات ونماذج وقصائد وتعابير طقسية باعتبار هذا أهم ما في الثقافة الجماهيرية الأمريكية، وليس باعتبار هذه الثروة الجماهيرية منتجًا ثقافيًا هامشيًا تعيسًا أو واحدة من الوقائع العرضية في عالم التجارة. ولا شك أن رواية أو أي شكل من أشكال التعبير التقليدية قد تتسم بأهمية وتأثير بالغين، بيد أن ما يعنيني فى المقام الأول هنا هو المنتجات الثقافية الأوسع انتشارًا، أي الأنماط المتكررة التي فى متناول جمهور كبير. وتتمثل الظاهرة الثقافية الأهم لحاضرنا في الانتشار المفرط ل٩/١١ ك"إجابة" - كطريقة للحديث عن، لِنَقْلْ، الوظائف الحقيقية للجنس أو عن نزاعات السلالات والأعراق في تاريخ الولايات المتحدة - ولسوف نعالج هذه الظاهرة هنا ليس كعقبة يجب

(Verso, 1987), and Cover Stories :Narrative and Ideology in the British Spy Thriller (Routledge and Kegan Paul, 1987).

(١) Dime novel: "رواية الدولارات العشر" أي الروايات التي كانت تباع بعشرة دولارات، وهي نوع من الروايات الجماهيرية التي انتشرت في أمريكا في نهاية القرن١٩ ومطلع ٢٠ ومن حيث النوع الأدبي كانت من الميلودراما الخفيفة القائمة على قصص حب أو مغامرات.

(٢) Cyberzine: نوع من المجلات صغيرة الحجم غير منتظمة الصدور ينشرها أصحابها على الشبكة العنكبوتية يشار إليها أيضا ب: hyperzine ولبعضها نسخ تطبع وترسل للقراء ممن يشتركون في النسخة المطبوعة.

(٣) W. T. Lhamon: *أستاذ بجامعة فلوريدا ومحاضر بكلية سميث الدراسات الأمريكية، له مجموعة من الدراسات والأبحاث في الثقافة الأمريكية مثل:*
Deliberate Speed: The Origins of a Cultural Style in the American 1950s
Lost Plays, Lyrics, and Street Prose of the First Atlantic Popular Culture
Jim Crow, American: Selected Songs and Plays

تجاوزها بقدر ما سوف نتناولها كـ"تشكيلة ثقافية" بتعبير الباحثين في مجال الدراسات الثقافية. والتشكيلة الثقافية، باختصار، هي موقع[1] تتشابك فيه مؤسسات اجتماعية وسياسية وممارسات خطابية وسلوكيات شخصية مهمة تتحد معًا لتشكل مستوى أولى من النشاط الثقافي يمكن على أساسه إلى حد بعيد تحديد مغزاها التاريخي.

إن ٩/١١ لغة، لغة لها مفرداتها وقواعدها وموسيقاها الخاصة. وبينما تستخدم هذه اللغة بلا أدنى شك في كل أجهزة الإعلام، فلا يجب أن تحجب هذه الحقيقة حقيقة أخرى أكثر أهمية – هي أن ٩/١١ قد أثر تأثيرا أعمق للغاية على بعض أشكال التعبير الثقافي الأمريكي (على كل من أفلام هوليوود وموسيقى الهيب هوب المحظورة على حد سواء) تاركًا أشكالاً أخرى من التعبير الثقافي (شبكات التليفزيون على سبيل المثال) نسبيًا على حالها. ولهذا السبب، فالاستراتيجية التي أتبعها في كتابي هذا "ثقافة ٩/١١: إعادة بناء أمريكا" هي الفحص الموضوعي لبعض أهم السبل التي فرض عبرها ٩/١١ نفسه على الحياة الثقافية الأمريكية، ولا يدخل في نطاق اهتمامي هنا وضع دراسة عميقة عن المؤسسات الثقافية في الولايات المتحدة الأمريكية (مثل أفلام "هوليوود" أو "شبكات التليفزيون الثلاثة الكبرى") وردود فعلها على ٩/١١. وتمثل الفصول اللاحقة للكتاب تحديًا للتصنيف التقليدي لكيفية ظهور ٩/١١ في التليفزيون أو الموسيقى.

ولكي أكون واضحًا، فاستخدام ٩/١١ ليس نوعا من الغش التجاري، وليست مهمة هذا الكتاب البرهنة على أن الفنانين في مجال الأدب والفن الجماهيري يجيبون بـ"٩/١١" بينما يعنون في حقيقة الأمر شيئًا آخر، ولا مهمته بالمثل الكشف عن أن عددا كبيرًا من الناس يستخدمون ٩/١١ للتهليل الرخيص كسبيل لإضفاء مصداقية وجدية على الهدف المراد الترويج له، أو إلى آخر المعاني المماثلة، الأمر

---

(١) Site هذا اللفظ بالإنجليزية لا يعني مجرد موقع وحسب وإنما الموقع الذي تستقر فيه بنية أو مجموعة بنى اجتماعية مختلفة المستويات والأنماط.

الذي لا ينفي أن كل هذا النشاط المشئوم يحيط بنا من كل جانب ويشكل غابة كثيفة تحتاج اهتمامًا بنفس القدر. بيد أن ما يمكن اعتباره ينطوي على مغزى ثقافي مهم – فضلاً عن كونه أكثر تأثيرًا بشتى الطرق – هو بالضبط: بأية طريقة ودرجة يتحول ٩/١١ إلى اسبرانتو[١] ثقافي لنا، لغتنا للتعبير عن الشعور بالأسى والكارثة والغضب والخسارة والانتماء. ولعل الفيلم السينمائي "V" for Vendetta الذي ظهر ٢٠٠٥[٢] يجيب على سؤال: بأية طريقة ودرجة؟ ففي الفيلم تروي إحدى الشخصيات واسمها فاليري في يوميات سجنها، قصة اضطهادها كمثلية تعيش في ظل نظام فاشي جديد في إنجلترا. وتظل فاليري وحبيبتها روث، حتى بعد رفض والديها لخيارها وازدرائهما لها بسبب "الخطيئة" التي ارتكبتها المتمثلة في المثلية الجنسية، تظل تسعى لخلق جنة صغيرة على الأرض، وتجري أحداث الفيلم في رواية رومانسية تستحق إنتاج أجزاء لاحقة لها. ويقدم لنا "V" for Vendetta زهرتين مفعمتين بالحياة، نظرتين ثاقبتين متسائلتين، ليقول لنا في النهاية إن هاتين المرأتين قد وجدتا معًا الحب الخالص الحقيقي. قصة الحب هذه تمزقها بعنف ثورة فاشية تجتاح إنجلترا على إثر صدمة طارئة عصفت بالولايات المتحدة. (وبرغم أن الفيلم لا يشير إلى أفول نجم أمريكا، فقد قدم لنا لقطات سريعة لمحتجين يرفعون لافتات معادية لبوش، أي أن هذه الأزمة تعود إلى فترة حكمه – إلى زمننا هذا). وكان المخرج جيمس ماكتيك[٣] حريصًا في مونتاج الجزء الخاص بالثورة في الفيلم على أن يدرك المشاهد أن المثليين سيكونون من بين أهم أهداف الجنون القومي القادم. وقبل أحداث الثورة بالفيلم، كان مذيعًا شريرًا يعلن حربًا على: "المهاجرين، والمسلمين، والمثليين والإرهابيين". (وبالفعل، ففي الحياة "الحقيقية" كان الزعيم

---

(١) Esperanto: اسبرانتو لغة دولية مبتكرة.

(٢) "V" for Vendetta: فيلم رعب سينمائي بريطاني من نوع الخيال العلمي ظهر ٢٠٠٥ بعد صعوبات عديدة في إخراجه للنور بسبب موضوعه، هو شبيه بفيلم نادي القتال الذي لعب بطولته إدوارد نورتون وبراد بيت.

(٣) James McTeigue.

المسيحي الأصولي جيري فولويل[١] يردد مقولة تفيد أن المثليات كن بين المجموعات الخطيرة التي تآمرت لإسقاط ٩/١١ فوق رأس الولايات المتحدة).

وفي الفيلم، كانت فاليري (وهي فاليري أخرى بديلة للبطلة المقنعة بأفيشات الفيلم) تتساءل في يوميات محبسها بينما تقترب من موت محتوم "لماذا يكرهوننا إلى هذا الحد". هنا يقدم مخرج الفيلم بوضوح لا لبس فيه ٩/١١ كإجابة على العديد من الأسئلة المهمة التي تطرحها هذه اليوميات المتخيلة والتي تدور حول الكيفية التي تتستر بها قوة الخطاب الرسمي حول الضحايا الأمريكيين لأحداث ٩/١١ على من تم بالفعل إرهابه في عالم الغرب ما بعد ٩/١١. تنويعات أخرى على غرار:"لماذا يكرهوننا؟" كانت تتردد مباشرة في الأيام والأسابيع التي تلت ٩/١١، تتردد في كل محفل عام يمكن تصوره - بدءًا من البيانات الرئاسية إلى الأخبار المتلفزة إلى الأحاديث الصحفية المباشرة في الشوارع وحتى كتاب الأطفال الذي قدمت اقتباسًا منه أعلاه. ونادرًا ما أبدى الجمهور ارتيابه في أن "نحن" هذه تعني الولايات المتحدة[٢] - فمع أصيل يوم ٩/١١ يدق "الأبطال" و"الضحايا" الموحدون سياسيًا والمتجانسون ثقافيًا معًا الكعوب كما في الحرب. وفى المقابل يروي فيلم "V" for Vendetta قصة أخرى، حيث المُحَقَّرون من:"المهاجرين والمسلمين والمثليين والإرهابيين" كما يتردد في هراء المذيع الرسمي يشكلون "نحن" الوحيدة المهمة مع نهاية الفيلم، ولسوف يشكل هؤلاء مع بعض المراهقين المتمردين والأطفال وبعض المواطنين من رفاق نفس الطريق الجماهير المُقَنَّعة[٣] التي تشبه البطل/"الإرهابي" في الفيلم. هذا الجيش من البشر المهمشين المحقرين يتقدم للإطاحة بالنظام الفاشي، مستعد للقيام بهذا لأن هؤلاء جاءوا في المقام الأول

---

(١) Jerry Falwell.

(٢) "Us" meant U.S: يجري هنا اللعب بتشابه لفظ us وهي صيغة المفعول به من "نحن" بلفظي US بمعني الولايات المتحدة.

(٣) المقصود **بالحشود المقنعة** تشبيه هذه الحشود بالمرأة المقنعة في الفيلم التي هي الوجه الخير والطيب.

للإعلان عن أنفسهم وعن بعضهم البعض باعتبارهم "نحن" الجديدة الفعالة القوية. وعندما يقدم الفيلم ٩/١١ كإجابة على كل سؤال يطرحه، فهو يفعل هذا لصالح رسالة مناهضة للعسكريتارية داعمة الديمقراطية. وتُحول حدوتة الفيلم نفسها نهاية الفيلم، والحمد لله، إلى نزوة طوباوية. وتشكل مثل هذه النزوة أيضًا أساسًا لواحد من أعظم إنجازات السينما في التاريخ ما بعد ١١ /٩ وهو فيلم سبايك لي: الساعة الخامسة والعشرون (25th Hour:Spike Lee)[1] الذي عرض عام ٢٠٠٢.

وكان "الساعة الخامسة والعشرون" موفقًا بإنتاجه في تزامن مع أحداث ١١ سبتمبر، بيد أن سبايك لي قرر أن يحوله إلى ما أطلق عليه محقًا الناقد السينمائي تي برّ (عام ٢٠٠٦) أول فيلم سينمائي يعالج "هذا المشهد العاطفي الجديد" بعد ٩/١١. في "الساعة الخامسة والعشرون" وقبل أن تظهر اللقطات السينمائية على الشاشة يسمع المشاهدون نباح كلب. وصرير حاد لإطارات سيارة. وفي المشهد الافتتاحي يظهر مونتجمري بروجان (الذي يقوم بدوره الممثل إدوارد نورتون) وصديقه الحميم كوستيا، "الأوكرايييني السمين"، ينطلقا بسيارة لإنقاذ كلب أساء بعض الأشرار معاملته. وبعد أن ينقذ مونتجمري الكلب يدور الحديث حول الروح القتالية للكلب فيقول مونتجمري لكوستيا: "لم يكن ليستسلم أمام أي شخص" بينما صديقه أصابه الارتباك بسبب إصراره على إنقاذ الكلب بالذهاب به إلى مستشفى للحيوانات. إن "الإعتاق – فك الأسر – التحرير" كفكرة شاعرية –والتي تتجسد في بعث حياة الكلب المهزوم لكن غير المستسلم – توضع في سياقها مباشرة عندما تبدأ مشاهد تتر الفيلم في الظهور على خلفية صورة ل"برجي النور"، وقائمين خشبيين مضيئين يقومان مقام البرجين. وتجري أحداث الفيلم في فصلي شتاء وربيع عام ٢٠٠٢.

---

(١) 25th Hour: أهم وأول الأفلام الأمريكية التي تعرضت لأحداث ٩/١١ ويعتبره بعض النقاد الفيلم الوحيد العظيم في القرن ٢١ وأنه قصيدة رائعة. الفيلم مأخوذ عن قصة للروائي مايكل بنيوف Michael Benioff، وأنتجه المنتج والمخرج والكاتب والممثل الأمريكي الأفريقي الشهير سبايك لي. لعب دور البطل في الفيلم الممثل الأمريكي الشهير إدوارد نورتون تاجر المخدرات الذي يقضي آخر يوم له في الحرية قبل تنفيذ حكم بسجن لفترة طويلة.

ويدور "الساعة الخامسة والعشرون" (على مستوى الحبكة الرئيسية للحدوتة) حول آخر يوم حرية يقضيه مونتي (مونتجمري) بروجان قبل أن يبدأ حكمًا بسجن طويل لإتجاره في المخدرات. ويستدعي الفيلم لدي المُشاهد كل الاحتمالات المنتصرة نظريًا – فخلاص الكلب هو خلاص مونتي هو خلاص نيويورك (والأخير أبسط المعادلات وأكثرها إغراء) – بيد أن كل هذه المتوازيات تتراجع تحت ضغط المصير الأخير لمونتي. وإذا كان تبني مونتي للكلب الدموي دويل قد سمح لنا بسعادة لبضعة دقائق "لأننا انهزمنا لكن لم نخرج من اللعبة بعد"[١] فسرعان ما يكشف سبايك لي بواطن الأمور. فمباشرة بعد التتر يلتقي مونتي، وقد خرج للتجول مع دويل، بكلب آخر اسمه دانتي[٢]، إنه الجحيم الذي يحيا فيه الآن مونتي.

هنا، وعكس الكثير من أقرانه الأمريكيين في بزنس صناعة الثقافة، يرسم سبايك لي الصورة المعقدة للأسى والشعور بالكارثة والحداد ما بعد ٩/١١. وليس هناك من هو أوضح من مونتي في التعبير عن هذه الصورة فهو يدرك تماما أنه قد ذهب – أو هو ذاهب إلى – الجحيم[٣] وتتناول حبكة الفيلم في هذه اللحظة الخوف العميق الذي يشعر به مونتي من أن شبابه ووسامته سوف يجعلان منه هدفًا رئيسيًا للاغتصاب في السجن، وبالتالي رغبته في أن يطلب من فرانسيس أفضل أصدقاءه أن يشـــوهه قبل دخوله السجن في اليوم التالي. ويعـــالج الفيلم كله، كما أشـــارت آن هورناداي في واشنطن بوست (٢٠٠٣) "شعور مونتي بالعار والاشمئزاز من نفسه" و"المأزق الوجودي لرجل تحول الآن مستقبله المشرق بحكم ما كان إلى لطخة كئيبة مقفرة في عقله" في مدينة "تترنح في صدمة وحداد عميقين".

---

(١) "we're down but not out" عبارة تقال عندما لا يؤثر التراجع الاقتصادي في مستوى الأرباح.

(٢) اسم الكلب الثاني دانتي وهو اسم الشاعر الإيطالي العظيم دانتي Dante Alighieri المعروف برائعته الخالدة "الجحيم" والتلميح هنا حول مصير البطل.

(٣) العبارة بالإنجليزية هي ...he is, or will soon be, fucked .

والفيلم منقوع بعمق في المجاز. فمن عنوانه وحتى نهايته "بعد السقوط" وكل مساره ونغماته وتلاوينه، يرسم الفيلم بلا مواربة أو لبس ٩/١١ ك "أيامنا القادمة" بعبارة الروائي دون دليللو عام ٢٠٠٧ في روايته The Falling Man (138). وإعدادًا لآخر حفلة مع مونتي، يلتقي أفضل صديقين له، فرانسيس وجاك، في شقة الأول بالمدينة والتي تطل على "الأرض صفر"[١] وبعد حديث أقرب إلى مزاح لاذع حول موقع شقة فرانسيس، وحديث جاك العصبي حول مقال نشر مؤخرًا في نيويورك تايمز عن استمرار تلوث الهواء في المدينة، يتحول حديثهما إلى مستقبل مونتي. ويغزل جاك الليبرالي المدرس بالمدارس الخاصة فانتازيا حول حياة سعيدة لمونتي بعد السجن. أما فرانسيس تاجر العبيد الأيرلندي الذي صعد من قلب الطبقة العاملة فيضع الأمور في نصابها لجاك قائلاً وعيناه تشعا صلابة فولاذية: "بعد هذه الليلة ينتهي كل شيء". وهنا تتحول الكاميرا عن اللقطة القريبة لجاك وفرانسيس لتأخذنا خارج شرفة فرانسيس إلى خيالات شبحية لمجموعة عمل ليلية تعمل في "الأرض صفر"، وينتظم هؤلاء في وقفتهم على شكل علامة استفهام.

وتضم اللقطتان المحوريتان بالفيلم والد مونتي، رجل الإطفاء السابق الذي يبدو أنه ترك عمله بسبب معاقرته الخمر، وهو يتماثل الآن للشفاء من هذا المرض (على الأقل لبعض الوقت). ويملك جيمس بروجان-والد مونتي - حانة في برونكس، مزدانة على الموضة التي سادت بعد ٩/١١، بصور لرجال إطفاء وبهرجة من زينات أخرى. وأثناء العشاء الأخير مع والده، يستأذن مونتي ليذهب إلى دورة المياه حيث يبدأ هناك يحملق في المرآة صابًا اللعنات على نيويورك. وهنا يصب المخرج سبايك لي - مستعيدًا ومنقحًا هذا المشهد من فيلمه السابق[٢] فضلاً عن مشهد المرآة الشهير في فيلم "سائق التاكسي"[٣] عن القاتل المحتمل -

---

(١) Ground Zero المقصود المكان الذي كان فيه برجًا مركز التجارة العالمي اللذين دمرا.

(٢) Do the Right Thing (1989)

(٣) Taxi Driver فيلم سائق التاكسي (1976) للمخرج Martin Scorcese

على لسان مونتي بروجان جام غضبه وهجومه على نيويورك: من شباب القرية المستهترين إلى الجالية الإيطالية، ومن تجار الألماس اليهود إلى لاعبي كرة الباسكت الأفارقة الأمريكان، من رعاة البقر في وول ستريت على غرار صديقه المقرب فرانسيس، إلى حتى والده ("بإخفاقه الذي لا حد له")، وفي المقابل يقول مونتي للجميع (أمام المرآة):"Fuck you" ونفس اللعنة يصبها على:"كل هذه المدينة بأسرها". ولكن، وفي ذروة هذا المشهد المثير الذي ينطوي على اتهام سياسي صريح، يعري سبايك لي مرة ثانية كل شيء. وبلقطة المرآة هذه يجعل المخرج البطل في النهاية يقول لنفسه:"Fuck you" – في اعتراف صريح بأن كل مشاكله هي حصر إنتاج تصرفاته السيئة. وبهذه النهاية يفتح سبايك لي فيلمه على عالم المجاز السياسي، وهو الأسلوب الذي يستخدمه الموسيقي والمغني لايف[1] في أغنيته"Home of the Brave" (عام ٢٠٠٢) مرددًا: "قتلونا لأننا أعتدنا قتلهم طوال أعوام".

وفي مقابل هذه الرؤية السوداوية التي تطغي على الفيلم، يقدم سبايك لي حدوتة طوباوية جبارة تمنح والد مونتي قدرًا من الكرامة والسلطة الأبوية التي أفتقر إليها حتى هذه اللحظة. ويبدأ جيمس بروجان، وهو يصطحب مونتي إلى السجن، يروي له الفنتازيا الحقيقية حول ما سيكون عليه مستقبله. "وافق أنت" يقول والد مونتي له، "ولسوف أرحل بك صوب هنري هادسون بارك-واي[2] واعبر كوبري جورج واشنطن ومن ثم انطلق غربًا". ويهب جيمس بروجان – بترحاله العميق في الأساطير الأمريكية حول الغرب كمكان لإعادة البعث وإعادة الاكتشاف

---

(١) Mr. Lif موسيقي أمريكي أفريقي شهير ينتمي لمدرسة الهيب هوب الموسيقية، معروف بمرثياته وأغانيه السياسية.

(٢) Henry Hudson Parkway: هنري هدسون باركواي طريق يفضي إلى كوبري جورج واشنطن وهو طريق وسط بين مانهاتن وبرونكس على الحدود الأمريكية غربا.

والإبداع، لابنه مونتي - حدوتة سحرية عن حياته الجديدة في بلدة صحراوية صغيرة - حيث سيبدل اسمه ليصبح جيمس تيمنا بوالده، ولسوف يتحد مرة ثانية مع صديقته النيويوركية ناتيورل ريفيرا، ويربيا معًا شلة من الأطفال السمراء الجميلة. يقول جيمس بروجان لمونتي:"عش حياتك كما كان يجب أن تكون".

وقصة جيمس بروجان هذه قصة قوية على نحو لا يمكن تصديقه، ولقد كان لديَّ من الطلاب دائمًا من كانت تنتابهم بعد مشاهدة الفيلم مشاعر بأن هذه القصة "يمكن" فعلاً أن تتحقق في الفيلم. وبعد غزل هذه الفانتازيا الجبارة - وبرغم أنها قصة قديمة عمليًا قدم الاستيطان الأبيض في القارة الأمريكية - يعود بنا المخرج إلى السيارة حيث مونتي مازال هو نفسه مونتي الضعيف المصاب بجروح وخدوش وكدمات خلفتها معركة تشويه صديقه له كما طلب هو والهزيمة التي يشعر بها، ثم تنتقل الكاميرا إلى مونتي وصديقه فرانسيس الذي يتكأ عليه مونتي في الليلة الأخيرة العابرة قبل السجن. إنه أشبه جدًا بمونتجمري كلفت[١] الممثل المدان والمحكوم عليه بالإخفاق الذي أطلقت عليه والدته اسمه تيمنا به ("التعيس ابن الزانية" يقول الوالد): ومع اقتراب المشاهد الأخيرة من الفيلم، وبدلا من أبراج النور، تُقدم إلينا أغنية بروس سبرنجشتان[٢] الغامضة المظلمة الكئيبة "The Fuse" من ألبومه The Rising وهي محاولة قوية لبناء وحدة موسيقية من مجموعة مختارات موسيقية من ردود الفعل الأمريكية على ٩/١١. ومع اللقطة الافتتاحية لعلم يسقط في دار للقضاء وطوال بقية الأغنية - حيث بحث يائس ومحكوم عليه بالإخفاق عن تواصل إنساني مادي - تكشف الأغنية رؤية المخرج لواقع ما بعد سبتمبر.

---

(١) Montgomery Clift (١٩٢٠-١٩٦٦): ممثل ومؤلف وكاتب سينمائي أمريكي شهير عرف بقيامه بأدوار ممثلي الطبقة العاملة، وبرغم وفاته المبكرة حصل على أربعة جوائز، ولكنه كان إجمالاً يعد سيء الحظ، وتيمناً باسمه أصرت والدة البطل على إطلاق اسمه على ابنها وذلك من مفارقات الفيلم.

(٢) Bruce Springsteen : موسيقي ومغني أمريكي معروف باسم The Boss ومن أشهر ألبوماته الموسيقية ألبوم The Rising.

وبمعنى من المعاني، كان إعطاء أغنية بروس سبرنجشتان هذه المكانة البارزة في الفيلم تصرفًا بسيطًا ورائعًا على حد سواء لتعميق فكرة سبايك لي. وبرغم أن هذا الكتاب معنى باستقصاء أساليب التعبير المتعلقة ب١١/٩- بما في ذلك التعابير المتداولة في الشوارع (والكومبيوترات الشخصية) والصور الفوتوغرافية التي يلتقطها الهواة – فمن الحماقة في هذا الصدد تجاهل ظهور "نجوم ١١/٩" من العيار الثقيل، ولا شك أن سبرنجشتان واحد من هؤلاء مثله مثل موسيقيي الكونتري Toby Keith و Dixie Chicks ومخرجي السينما ستيفن سبيلبرج وكلينت إيستود (عن أفلامه: World War II و Flags of Our Fathers و Letters from Iwo Jima) وروائيين مثل Don DeLillo. وبينما فيلم سبايك لي يلقي نجاحًا كبيرًا، كان سبرنجشتان يستقر كطرف رئيسي في المشهد الثقافي ل١١/٩ – ليصبح بمعنى من المعاني علامة تجارية ل١١/٩. ولقد بدأت شهرة سبرنجشتان بظهوره في بداية تيليثون: تخليد الأبطال، وتعمقت مصداقيته وأصالته بإصداره لألبوم The Rising عام ٢٠٠٢ – واستمرت سمعته بهذه الصفة لم تهتز قليلا إلا مع انتشار إشاعة انفصاله عن باتي شيبالفا، زوجته وزميلته بالفرقة.

وتتخلل فيلم "الساعة الخامسة والعشرون" لازمة موسيقية أيضا لفنان الجاز الكبير تيرانس بركارد[١]، وبعكس معظم أفلام سبايك لي، لا نجد هنا إلا القليل من الموسيقى أثناء أحداث الفيلم (باستثناء مشهد واحد لنادي ليلي؛ حيث صدحت أغنية الجراندماستر فلاش[٢] المناهضة للكوكايين المعروفة باسم: "White Lines". وأغنية "The Fuse" لسبرنجشتان هي تلميح – لو كان الأمر بحاجة إلى تلميح – بأن سبايك لي يود أن يُدرك فيلمه مع أغنية سبرنجشتان باعتبارهما عصارة جهد،

---

(١) Terence Blanchard: موسيقي أمريكي أفريقي شهير، مؤلف وعازف بوق وقائد فرقة موسيقية، عرف بوضعه الموسيقى التصويرية للكثير من الأفلام الأمريكية.

(٢) Grandmaster Flash: اسم الشهرة لموسيقي أمريكي أفريقي اسمه الحقيقي جوزيف سادلر، وهو أحد رواد موسيقى الهيب هوب الأمريكية، وأبرز موسيقيي الروك. عرف بخلطه بين بعض نماذج الموسيقى الكلاسيكية والموسيقى الأمريكية المعاصرة.

محاولة للقول بـــأننا: "هكذا نعيش ونشعر الآن". وقد يبدو هذا على المستوى الفني سطحيًا إلى حد ما، بيد أن سبايك لي قد أنهى غير مرة بعض أفلامه ببيان مباشر ليخفف من وطأة التعقيد الذي يسبق ذلك. وكانت أغنية سبرنجشتان في "الساعة الخامسة والعشرون" بمثابة تذكير نهائي وتكرارًا لمعنى أن ٩/١١ هو التفسير لشعورنا بالتجزؤ والخسارة - تلك المشاعر التي تمثل العماد الرئيسي للفيلم. و٩/١١ هو الساعة الرابعة والعشرون فيما تمثل الساعة الخامسة والعشرون - عنوان الفيلم - ما بعد ٩/١١ التي يقول لنا سبايك لي إنها أشبه بالسجن الذي ينتظر مونتي. وبينما يتطلب توخي الدقة إدراك أن "الما - بعد" التي يلمح إليها الفيلم هي ثقافة الترصد والمراقبة التي أُعلنت كموقف رسمي حكومي، فإن الاستنتاجات التي توصل إليها سبايك لي أكثر تأملية وعمقًا من هذا.

وبتحول ٩/١١ إلى تعاويذ طقسية "إجابة فورية على كل سؤال"، يبدو الأمر أحيانا وكأن ساحرًا يتحكم في مختلف أشكال التعبير في الحياة الثقافية الأمريكية - والتي تحولت بالفعل إلى منتجات ثقافية تنتجها شركات كبرى وتقدمها لجمهور مختار - فينشر الفوضى المفرطة في أرجائها. ولقد شكلت ٩/١١، كنوع من ردود الأفعال السحرية، كل نص ثقافي أيا كان بدءًا من الثقافة الجماهيرية الممركزة في هوليوود وناشفيل ومدينة نيويورك نفسها - إلى منتجات هواة فن الرسوم المتحركة في الانترنت (وعادة ما تكون الأخيرة لقطات سريعة). وتقدم لنا ألعاب الرسوم المتحركة فكرة أشمل عن السرعة الشديدة التي نشأ وتطور بها إجماع ثقافي محدد - عن المسلمين وعن العنف على سبيل المثال - في أعقاب هجوم ٩/١١. ومن بين مئات إن لم يكن آلاف الألعاب، لعبة أوثماجاتشي[(١)] وهي واحدة من الألعاب

---

(١) Osamagatchi: واحدة من مجموعة ألعاب إليكترونية حول بن لادن تحث اللاعب على المشاركة في اصطياد وقتل أسامة بن لادن - وهناك معرض كامل للألعاب الإليكترونية اسمه: معرض ألعاب "اقتل بن لادن". ويبدأ اسم كل لعبة من مجموعة الألعاب هذه باسم أسامة بالإنجليزية ...Osama

الإليكترونية الجماهيرية صغيرة الحجم معروفة باسم تاماجوتشي[١]، لعبة تسمح للاعبين "بتمزيق وتشويه والتعامل بوحشية" مع "أسامة بن لادن" الخاص بكل لاعب. أو لعبة "كوكهيد ٢"[٢] حيث على اللاعبين "إتخام أسامة بكمية من الكوكايين تعادل قنبلة نووية"، وقبل ظهور الشخصيات العنكبوتية للعبة على الشاشة تظهر قطع مما يمكن تسميته "فن المناسبات"[٣] الذي ابتدعته مدينة نيويورك مثل الفلايرز[٤] التي تصور أسامة بن لادن يخوزقه مركز التجارة العالمي مع تعليق يقول: "أتعجبك ناطحات السحاب يا مومس؟"(154).

وإلى هذه البدع الهستيرية انضمت في خريف ٢٠٠١ كل أنواع الملصقات الصغيرة والتي - شرتات والكليبات وغير ذلك مما يسميه دانيال هاريس (عام ٢٠٠٢)، بنبرة احتقار نخبوية متأسية "خطاب الفن المنحط" (204). ويكره هاريس مضمون الكثير مما وقع تحت يده أثناء فحصه لملامح التعبير الثقافي الأمريكي التي ظهرت مباشرة بعد ٩/١١ - مثل"ستيكرز نوافذ السيارات... التي تصور كلب من فصيلة البوديل تكسو وجهه كآبة وتتدحرج على نحو محزن على وجنته دمعة براقة كبيرة كبر العلكة" والأخرى التي تصور "كم مبالغ فيه من الشرائط ومزق الزينة التذكارية التي تطوق - على شكل هالة - ملاك جاثم فوق قمة الأبراج المحترقة، والثالثة التي تتخذ شكل دبة صغيرة تزين أعلام ترفرف فوق خوذات رجال إطفاء"(203).

وهناك أسباب حقيقية تجعلنا بالفعل نصدق ما أطلق عليه هاريس "الدعارة العاطفية"(214) التي يتسم بها التعبير العام عن الحداد والتشدق بضرورة العمل

---

(١) Tamagotchi: لعبة إليكترونية بحجم اليد تتخذ أحياناً شكل حيوان ما، وعلى سطحها شاشة تظهر عليها بالاختيار واحدة من مجموعة ألعاب.

(٢) Cokehead 2: لعبة "مدمن الكوكايين".

(٣) occasional art فن المناسبات.

(٤) Fliers: وريقات تعلن عن أي شيء بحجم حوالي ربع ورقة A4.

لبناء المجتمع، بشكل خاص في أشكال التعبير الثقافي التي تقف ورائها قوى السوق والشوفينية العسكرية. أما رعب هاريس من "المرح المرضي" لرسائل الإنترنت التي انتشرت مباشرة عشية الهجوم فهو أمر مختلف تمامًا (218): وقد يظن البعض أن الرجل لم يشارك أبدًا في "ليلة سهر على ميت" أو "لقاء ما بعد الجنازة حيث الأكل والشرب والضحك معًا على أشده". بيد أن المُرْسِل هو من أراد هاريس "قتله"، وهنا يقدم لنا هاريس مفتاحًا مهمًا للتوصل إلى ما يمكن أن يكون الحقيقة المركزية للحياة الثقافية في الولايات المتحدة بعد ٩/١١. لقد انخدع هاريس في المقام الأول في الإنترنت (مع تطور واتساع شعبية الـwikis) والبلوجز واليوتيوب والفاس بوك وماي سباس وتابينج[١] وغير ذلك مما اعتدنا تسميته "Web 2.0". ولكي نختصر للغاية، يمكن القول إن هذا النسيج المزدان بالألوان والرسومات من محتوى يسعى لخلق مستهلك قد بدل الإنترنت من شارع يغلب عليه الاتجاه الواحد إلى شبكة معقدة من طرق ضخمة، وشوارع جانبية وحواري سد. وقد يكون الطرف "المُرْسِل للمضمون" في فضاء Web 2.0 شركة تسجيلات أو ستوديو أفلام كما في السابق، ولكنه أيضا قد يكون ببساطة وبنفس القدر عجوز من أجدادك أو أختك الصغيرة – المشكلة إذن هي المُرْسِل وليس الإنترنت بحد ذاته، الأمر الذي اختلط على هاريس فصب لعناته على الجميع.

---

(١) wikis, blogs, You Tube, Facebook, MySpace, tagging: كل أشكال الاتصال هذه بدأت في الظهور تدريجيًا مع التطور التكنولوجي العاصف لاستخدامات الشبكة العنكبوتية بظهور جيل جديد من تكنولوجيا استخدام الشبكة عرف ب Web 2.0 تطويرا لل Web 1.0 . وانطلاق Web 2.0 . ومعها Dot-com bubble (.com) عام ٢٠٠١ كانت بكل المعاني نقطة تحول عملاقة في استخدام الإنترنت الذي تحول من مواقع شخصية وعلاقة شخصية بين المستخدم والشبكة مباشرة (حيث يحصل على معلومات، وينشر ما يريد) إلى مدونات وإلى تجمع مواقع مدونات، ومن مجرد نشر إلى مشاركة متبادلة بين الأفراد في العالم، وإلى عملية مستمرة من التفاعل المباشر والاتصال والربط بينهم وتبادل المعلومات وتلقي ردود الفعل والرد عليها وهلماجرا. وبفضل ظهور Face book ظهرت مجموعة ضخمة من أشكال الاتصال والتفاعل الجديد مثل يوتيوب والبلوجز والفاس بوك وغيرهم؛ حيث يمكن بالصوت والصورة والكتابة الاتصال بالعالم.

ولقد لاحظ أكثر من مراقب أن "نشأة البلوجز" قد تزامنت مع ٩/١١. وكما تلخص إحدى الروايات الأمر، فبينما "تجاهد شبكات التليفون والأخبار الكبيرة لشق طريقها وسط الزحام الشديد، فإن الكثير ممن بقوا على قيد الحياة في هذا الزحام والكثير ممن تفرجوا عليه تحولوا عنه إلى صحف الإنترنت ليتقاسموا المشاعر وليحصلوا على معلومات أو ليحددوا مواقعهم وأين هم مما يحدث، الأمر الذي شكل مادة خام اتسمت بالعاطفية والجدة - ومازال الكثير من المعلقين يتذكرون هذه المادة الثرية كنقطة انطلاق لميلاد البلوجز". وحتى ٩/١١ لم يكن من السهل إيجاد وسيلة بسيطة لاستخدام خدمات البلوجز، وكان البلوجنج على حد قول ماثيو يومانز "ما زال دمية حمقاء تلهو في فضاء الSlashdot set[1]. وأصبحت البلوجز، على إثر ٩/١١، نوعًا من الخدمات التليفونية اللاسلكية، خدمة إخبارية تسجل ردود الفعل والمواقف الأولية الاعتباطية الفوضوية غير المعدة سلفًا. وبرغم أن Web 2.0 خارج إطار اهتمامي هنا، وأن العلاقة بين ٩/١١ و Web 2.0 ستظل بلا شك ضبابية لبعض الوقت، فقد تشكل إجماع حول أن أحداث ٩/١١ قد أسهمت في التطور السريع لـWeb 2.0 في البدايات الأولى للقرن الواحد والعشرين.

ولقد كتب هاريس رأيه ذلك بسرعة بعد ٩/١١ على نحو لم يمكنه من متابعة كل التطور اللاحق لذلك، ولا شك أيضا أننا جميعًا - ممن تجرءوا على الكتابة عن ٩/١١ - بحاجة إلى التسامح مع بعضنا البعض حيث أننا معًا نبني تاريخنا الحالي. ورغم ذلك هناك شيء (في ظني أنه مجرد خطأ بسيط) غير لائق في الهجوم الشامل الذي شنه هاريس على تلك الأشكال غير المركزية الجماعية من التعبير الثقافي عن ٩/١١ حين قال إن "هذه الأشكال قد أسست مباشرة لقيم جمالية تعتمد على "لخبطة من الروبابيكيا" و"أشياء جاهزة الصنع" لتشكل من حيث الجوهر نوعًا

---

(١) Slashdot set موقع على الشبكة العنكبوتية يعتمد على القراء في تزويده بالأخبار، تحول الموقع إلى شبكة من المواقع المتصلة، ومن قلب هذا الشكل تطورت البلوجز.

من فن كليب[1] العقول" (217)، وبناء عليه توصل هاريس إلى أن "الإنترنت فشل كتجربة من تجارب الديمقراطية". وفي حساب هاريس العسير هذا فالإنترنت "قبر لحرية التعبير" وأنه منح مستخدميه حرية التكرار وحسب (217).

ورد الفعل الأول والأكثر بديهية على الهجوم الضال الذي شنه هاريس على أشكال التعبير الثقافي ل١١/٩ هو القول "مع ذلك، ما المشكلة في التكرار؟" فكثيرًا ما يكرر الباحثون في مجالات النقد الأدبي وتاريخ السينما ودراسات المسرح وعلوم الموسيقى وغير ذلك "اصطلاحات وتقاليد وأعراف عامة"، أو ما يمكن تسميته الاستراتيجيات الفنية المستخدمة بلا نهاية. ومن المعروف لدى أفضل نقاد الثقافة الأمريكية الجماهيرية والوطنية[2] أن التكرار هو بدرجة أو أخرى حقيقة محايدة من حقائق الإبداع الفني. والأكثر أهمية هو كيفية تخليق التكرار لمعنى (التكرار الذي أطلق عليه أميري باراكا منذ بضعة أعوام في إشارة إلى الموسيقى الأفريقية الأمريكية عبارة "نفس المتغير").

وربما الأهم هو فهم الكيفية التي جعلتنا بها مقالة هاريس "تعانق فوضى وتشوش" ممارسات التعبير الأمريكي في السنوات الخمس المنصرمة – أي دفعتنا لدراسة هذه الممارسات التي شن عليها هجومه. وبداية تؤكد الحقائق اليومية لل . Web 2 أن مجموعة من القدرات الإنسانية الأقل تنظيمًا والفوضوية أحيانًا يمكنها القفز فوق كل آليات المراقبة والضبط والسيطرة المعتادة التي حددت طبيعة الحياة الثقافية الأمريكية منذ الحرب العالمية الثانية. إن نقد هاريس العنيف لتدهور الثقافة الرفيعة لهو في حقيقة الأمر رفاهية لا يمكن ببساطة أن نسمح لأنفسنا أن نرفل فيها

---

(١) Clip art: قطع فن الجرافيك الجاهزة المعدة مسبقا مطبوعة أو على الكومبيوتر مثل الرسوم والخطوط والخلفيات والتي يمكن طباعتها أو استخدامها في أي وثيقة أو مكان أو شيء.

(٢) popular and vernacular culture يفرق المؤلف بين الموسيقى القومية الأمريكية العامة والموسيقى التي يمكن أن نسميها "بلدي – محلي – أهلي" المعبرة عن هذا الأصل العرقي أو ذاك أو هذا الوضع المحلي أو ذاك.

إذا أردنا حقيقة فهم جوهر الحياة الثقافية الأمريكية منذ خريف ٢٠٠١. وبينما سألقي الضوء في هذا الكتاب، أحيانًا، على نماذج الأدب "الرفيع"، وبينما لا ريب في صحة أن بعض مؤلفي هذا الأدب قد أثروا في الكيفية التي نفكر بها ونشعر بها ونتصرف على أساسها فيما يتعلق ب٩/١١، فسيكون من المستحيل أن نفهم بأي عمق كان كيفية تحول ٩/١١ إلى "إجابة فورية على كل سؤال" دون أن نرتاد كل الأماكن التي يظهر فيها ٩/١١ كإجابة فورية على كل سؤال.

إن فن ٩/١١ الذي نتناوله هنا هو، بشكل عام، فن لا ينتمي للفنون الخالدة العظيمة أو تلك التي تخلد ذكرى الحدث. وليس معنى هذا إننا نفتقر لبعض الأعمال الفردية الثرية المعقدة المتميزة التي تخلقت كرد فعل على ٩/١١، وفيلمي "V" for Vendetta والساعة الخامسة والعشرون هما نموذجان اثنان وحسب من العديد من الأمثلة التي سعت لاستخدام "إجابة ٩/١١" لفتح الطريق أمام كافة أنواع الأسئلة الأخاذة. وما أعنيه هو ببساطة أننا قد لا نجد أهم نماذج ثقافة (ثقافات) ٩/١١ في ألبوم "برج الحرية" لبروس سبرنجشتان أو في رواية لجون أبديك (أو أي فراوده آخرين). وتؤكد المعطيات التي يقدمها لنا Web 2.0 – الذي يعد البوصلة الهادية لهذا الكتاب– إن فن ٩/١١ يتم إنتاجه يوميا ويتم تنقيحه وتعديله باستمرار (ولعل ألفاظ مثل إعادة خلطه وهرسه وعجنه تكون الكلمات الأكثر انطباقًا عليه). ويصل هذا الفن إلى جمهوره عبر عشرات الآلاف من القنوات التي تنقل الصورة والمعلومة. والأهم هنا، في ظني، أن نقر بتوافر إمكانية إحراز أقوى المحاولات الفنية الفردية في الثقافة الأمريكية ل ٩/١١ لأكبر تقدم ممكن ليس عبر أطر التعبير الأكثر تقليدية للفن الرفيع (مثل أشكال التعبير في العمارة الحديثة والمؤلفات الموسيقية الموحدة الموضوع أو روايات "القضايا الكبرى") ولكن في سجل أكثر تواضعًا، وكجزء من ذلك النوع من الجهود المشتركة التي يمثلها Web 2.0.

وهكذا يمكن أن يكون فن الكليب قوة خيرة. وفي هذا الصدد، يذكرنا الروائي كولسون وايتهيد[1] في تقديمه لكتاب منتخبات كاريكاتير التعرية الكوميدية لديفيد رييز الذي صدر عام ٢٠٠٢ بعنوان "Get Your War On"[2] (والعنوان نفسه هو "تكرار" – عادة ما يُنقح ويُعدل على نحو مفيد – ل "Get your freak on " و" Get your game on" وغير ذلك) يذكرنا أن أهم عمل قام به رييز عند تأسيسه لموقعه الكوميدي على الشبكة العنكبوتية هو في المقام الأول قراره باستخدام فقط إمكانيات فن الكليب (vi) لتقديم شخصياته وموضوعاته. وربما تكون اللغة المثيرة المبتكرة (والخام) المستخدمة في التعليق على الرسومات هي في المقام الأول ما يمنح المذاق المباشر واليائس والصاخب الذي يتميز به Get Your War On، بيد أن العنصر الحيوي الحاسم بالنسبة لمعجبي رييز – أولا على الشبكة العنكبوتية ومن ثم لاحقا المختارات التي يضمها الكتاب – هو ظهور شخصيات فن الكليب. وفي واحد من أعماله يصور رييز (انظر الشكل الثاني) اثنين من موظفي المكاتب المثيرين للشفقة هم أولاد عم ديلبرت[3] المنكوبين مدمني الخمر اللذين ورثا فرعا

---

(١) Colson Whitehead: من الروائيين الأفارقة الأمريكيين، أشتهر بروايات أثارت جدلاً كبيرًا في نيويورك من أهمها: The Intuitionist عام ٢٠٠١ وJohn Henry Days عام ٢٠٠٣ و The Colossus of New Yorkو Apex Hides the Hurt عام ٢٠٠٦

(٢) Get Your War On David Rees :- دافيد توماس رييز فنان كاريكاتير أمريكي شهير معروف بجمعه في عمله بين فن الكليب ذي الرسومات الرقيقة والكلام الفاضح لإحداث تأثير معاكس، ومعروف بتقديمه لرسومات التعرية الكوميدية التي غالبا ما تتناول صراحة قضايا سياسية والتي حققت له شهرة واسعة من ناحية وكراهية شديدة من ناحية أخري. ومن أهم أعماله الكوميدية سلسلة رسوماته المعروفة ب Get Your War On.

(٣) Dilbert: ديلبرت هي سلسلة رسومات كاريكاتورية يكتبها ويرسمها فنان الكاريكاتير الأمريكي Scott Adams. بطلها الرئيسي هو المهندس ديلبرت. وضُمت مجموعة الرسومات الكاريكاتورية هذه وصدرت في بضعة كتب وظهرت كسلسلة تليفزيونية للرسوم المتحركة ولعب للكومبيوتر وغير ذلك، وظهرت ديلبرت عام ٢٠٠٠ في صحف ٦٥ دولة في أرجاء العالم في ٢٥ لغة مختلفة. وهناك موقع خاص على الشبكة لسكوت آدمز باسم ديلبرت: http://dilbert.com/strips

من فروع شركة هامة لصناعة السينما والتليفزيون المعاصرة، وإذ هما يفسدان فيها كل شيء. ويركز المؤلف على النقد اللاذع للموظفين الصغار وسياسات الأعمال المكتبية التي تدمر كل شيء بما في ذلك قدرات الإبداع والخلق لدى الموظفين أنفسهم. وتنصب السخرية بشكل رئيسي على القرارات السخيفة التي يتخذها صغار الموظفين الناجمة عن سوء الإدارة والفهم معًا. ها هو نموذج على أن التكرار – على مستوى الصورة – الذي استحق لعنة دانيال هاريس – يُستخدم ليضيف حدة على التوظيف السياسي للمادة حيث تعلق شخصيات ريبز بظُرف شديد على الخطاب السياسي الأمريكي الذي يزداد مع الوقت سريالية بعد ٩/١١.



وفي الموضوع (الشكل الثاني) لا يستخدم ريبز تكراره المألوف في فن الكليب وحسب، بل أيضًا يضيف بعض العبارات المحورية من الهيب هوب (مثل: "الق بيديك في الهواء" "لوح لهم كإشارة على عدم اكتراثك") ليذكرنا بأن التكرار يؤدي وظيفة محددة. وفي الأداء الأصلي للهيب هوب عادة ما تستخدم هذه العبارات حين يصرخ المغني على المسرح قائلاً شيئًا يفضي إلى إثارة حماس الجمهور فيرد الأخير في صيحات استجابة. واستعارة ريبز لهذه العبارات وتكرارها ووضعها على شفاه شخصيات فن الكليب تجعلنا نشعر بالأسف على وضع هؤلاء "المواطنين النموذجيين" – كما أطلق عليهم وايتهيد – الذين "يعيدون تمثيل نفس الأوضاع مرارًا وتكرارًا وينطقون نفس التفاهات وأنصاف الآراء مرارًا وتكرارًا دون أي تقدم أو راحة (iv).

ويتطلب فهم فنون ٩/١١، بأي طريقة مفيدة كانت، النظر إليها نفس نظرتنا إلى اقتصاد يُنتج وحدات يأتي انخفاض سعرها من زيادة حجم الإنتاج. ولقد كتبت راشيل روبين عام ٢٠٠٣ عن الصعوبات التي تواجه الباحث الدارس للصيبرزين[١] الأمريكية الآسيوية، وأشارت في هذا الصدد إلى أنه "بسبب ضخامة عددها من الصعب تحديد أهمية أي واحدة منها على وجه التخصيص، وهكذا فعلى المحللين قراءة عدد لا حصر له منها ليتمكنوا من الخروج بفكرة عن التيارات العامة داخلها". وعبارة"٩/١١" الاصطلاحية هذه هي عبارة ضخمة ومتباينة المعاني إلى أقصى حد حتى أنه من الحماقة تصور إمكانية أن تكون تعبيرا عن أي درجة من درجات الإحاطة بما قد تشمله من معاني. وهناك بعض الأعمال البارزة ذات الرؤية الفنية الجذابة التي سوف تحيا خارج سياق ٩/١١. وبنفس قدر أهمية فهم هذه الأعمال الفذة، علينا أيضًا أن ندرس ونأخذ بعين الاعتبار أشكال التعبير الثقافي الطارئة الزائلة وحتى المتحيزة – سواء أكانت إشاعات أو نكات أو أفكار أو لقطات فوتوغرافية – والتي تشكل مجتمعة ما نطلق عليه ما بعد ٩/١١. إن الحجم الضخم لأرشيفات الديجيتال والحكايات الشفاهية ومجموعات الصور ومواقع الكوميديا على الشبكة العنكبوتية وأفلام الرسومات المتحركة[٢] والروايات وغير ذلك يجب أن تكون مادة لكي يراجع نفسه أي شخص استهدف، في هذه الفترة المبكرة، الخروج مباشرة بأحكام عامة. ومن هنا جاءت رغبتي في تقديم ثقافة ٩/١١ عبر سلسلة الاسكيتشات التالية – الاسكتشات التي لا تدعي أي كمال لنفسها ولا تدعي مجتمعة أنها تمثل رؤية شاملة. ولذا فعبارة "إعادة البناء" في عنوان كتابي هذا ليست مجرد جزء من العنوان بل هي جوهره الحقيقي أيضًا.

---

(١) راجع هامش ٣١.

(١) Flash animations: هي أفلام الرسومات المتحركة التي تستخدم برامج جديدة لتكنولوجيا الرسم هي Adobe Flash.

وبالطبع عندما أقول "فن ٩/١١" أو "التعبير عن ٩/١١"، فلسوف يكون دائمًا واضحًا من السياقات الواردة فيها العبارة إنني أتحدث في الواقع عن عمل يجب أن يكون على حد قول الصحفي مارك لووصن (عام ٢٠٠٢) "مختوم بخاتم ١٢ سبتمبر". وكما لاحظ لووصن، على نحو صحيح في ظني، "إن أي شكل من أشكال الفن يدور مباشرة حول ٩/١١ لن يلقي صدى يذكر، وأي قطعة فنية تتناول ٩/١١ سوف تتميز بقدر قليل من التوتر وقدر عظيم من العاطفية يحولها إلى مجرد شيء تذكاري يتخذ شكل الفن". وبالتالي فالأعمال التي ستكون في بؤرة اهتمامي هنا قد وُضِعت "في ظلال الأحداث وليس في وهج نيرانها".

والقول إن "٩/١١ هو إجابة فورية على كل سؤال" هو المرادف بكلمات أخرى لقولنا إن هذه المأساة تجعلنا في مواجهة مستمرة مع معنى أن نحيا في "ما بعد" ٩/١١، وفي أن علينا أن نعتبر أن كل لحظة نشتبك فيها مع الفضاء العام هي لقاء لنا مع عالم جديد، عالم ما بعد ٩/١١. ولعل أحد الأمثلة المذهلة لحقيقة أننا نحيا في هذا الزمن ال"فيما بعد" هي الرغبة في "قراءة" اثنين من أبرز الأعمال الموسيقية التي ظهرت بالذات يوم ٢٠٠١/٩/١١ لأنهما بحد ذاتهما-برغم ظهورهما في ٩/١١- أحد مقومات ثقافة ٩/١١، إنهما: أغنية بوب ديلان بعنوان Love وأغنية Theft and Jay-Z بعنوان The Blueprint[1] (وكلاهما عنوانان مقتبسان، واحد من كتاب عن فرق غناء السود والآخر عن ألبوم من الألبومات المبكرة للهيب هوب). ولا يمكن بالطبع اعتبار أي أغنية منهما تمثل فن ٩/١١ مثلهما في ذلك مثل مئات الأعمال التي صدرت في نفس هذا اليوم (فيوم الثلاثاء

---

(١) Bob Dylan: موسيقي ومغني ورسام وشاعر أمريكي، كان يغني ويكتب أغانيه ويضع موسيقاها، ويعد أحد أشهر شخصيات الموسيقى الجماهيرية الأمريكية طوال خمسة عقود. انتشرت أغانيه السياسية والاجتماعية والفلسفية التي كانت في قالب قيثاري غنائي بديع في الستينيات وكانت مصدر لتوتر اجتماعي وحركة رفض ودافع خلف حركة الحقوق المدنية والحركات المعادية للحرب والمناهضة للسياسات الأمريكية، ويشار هنا إلى أغنيته Love.
Jay-Z هو شون كوري كارتر الأفريقي الأمريكي وأشهر مغني وموسيقى الهيب هوب وأكثر الموسيقيين الأمريكيين مبيعًا، ويشار هنا إلى أحد أشهر أغانيه Theft -The Blueprint .

هو اليوم المتعارف عليه لظهور موسيقى جديدة، مثله في ذلك مثل يوم الجمعة الذي أعتدنا أن تنطلق فيه الأفلام السينمائية الجديدة على شاشات العرض). ومع الأغنيتين برز ناقدان جديدان هامان في نيويورك نبهونا إلى أن هاتين الأغنيتين هما أول أهم أشكال فن ٩/١١. ويعمل هذان الناقدان - جريج تات (عام ٢٠٠١) وأرموند وايت (عام ٢٠٠٢)[1] من قلب (وضد) الخطاب السائد ل ٩/١١، الخطاب الذي يشدد على معاني البطولة والغيرية والغايات الوطنية - ذلك الانقلاب الشوفيني الجاهز الذي قدمه بسرعة وبشمولية الرئيس جورج بوش حين حاول تمجيد المسافرين على متن الطائرة United 93 قائلاً: "أدوا صلاتهم" و"وضعوا خطة الهجوم لخدمة أغراض أكبر من ذواتهم". ويشير الناقد هوبرمان (عام ٢٠٠٦) في هذا الصدد إلى أن هذا الوصف "في الواقع أقرب إلى وصف إرهابيين منه إلى وصف مسافرين". وبرغم ذلك، وعند استعراض أغنية ٩/١١ لديلان بعد صدورها ببضعة أسابيع، لفت تات الانتباه إلى "الكثير من اللحظات الدرامية الغيبية التبشيرية" التي تنتشر في كل فقرات الأغنيتين، ومن ثم تساءل في عبارة اقتُبِست عنه كثيرًا: "ماذا كان يعرف ديلان ومتى عرفه؟" وعندما يستشهد تات بالكثير من سطور الأغنيتين، سطور ليست بصراحة لا أقل ولا أكثر غيبية وتبشيرية من أي مما تتضمنه أي من ألبومات ديلان، فهو لا يحاول تقديم خلاصة موضوعية للموضوع وحسب، لكنه أيضًا يضع إطارًا تحليليًا مهمًا. وأيا كان ما يعنيه ديلان بأغانيه هذه حتى منتصف ليل ١٠ سبتمبر، وأيا كانت الكيفية التي فسرناها بها حتى تلك اللحظة، فقد تبدل الأمر منذ قصف الطائرات - وكأن تات يود القول إن ديلان قد تنبأ - بالدرامية والغيبية والتبشيرية التي اتسمت بها الأغاني - بما حدث!

---

(١) Armond White-Greg Tate: كريج تات :كاتب أفريقي أمريكي معروف سعى طوال عقدين من الزمان لوضع أسس لغة نقدية جديدة تطورت وهذبت على حد قول النقاد نظرية وممارسة الكتابة الأدبية للأفارقة الأمريكان. كتب تات في الموسيقى والفن والثقافة وثقافة الأفارقة الأمريكان في أشهر الصحف الأمريكية، وله مجموعة هامة من الكتب حول مختلف أشكال التعبير والثقافة. وأرموند وايت أحد أبرز نقاد السينما الأمريكيين ودائما ما تثير كتاباته جدلاً في المجتمع الأمريكي، وضع مجموعة من الكتب حول الثقافة الجماهيرية الأمريكية.

ويتوصل أرموند وايت (عام ٢٠٠٢) أيضا إلى تقديرات مماثلة مبالغ فيها فيما يتعلق بأغنية Blueprint ل Jay-Z . ويؤكد وايت أولا أن Jay-Z هو "المواطن" في مواجهة "المدني". ويعني هذا، كما يفسر أرموند الأمر، أن Jay-Z شخص "مستعد للقتال من أجل... شعبه وبلده وكوكبه" وبهذا الفعل يؤكد Jay-Z "على أرفع أفكار الهيب هوب حول الكيفية التي يستحق بها الفنان الحظوة والاحترام وسط التشوش والفوضى التي وقع فيها الأمريكان بعد ٩/١١". ويذكر وايت بشكل خاص أغنية " ...Jigga That N" التي تتردد فيها عبارة "إذا ذهبتم جميعًا للحرب من أجلي، فسأذهب للحرب معكم" ويعتبر هذه العبارة دعوة خارج ما هو شائع لكنها ضرورية لنوع جديد من الوطنية. وتلك قراءة مغلوطة وجبرية لكنها ذات مغزى. وبالطبع، وكما يعترف وايت نفسه، فمن غير الممكن أن يكون Jay Z قد خطط لإصدار الأغنية كرد فعل على ٩/١١ لأنها ببساطة صدرت قبل الأحداث. وأيا كان، ومثله مثل كريج تات، يشدد أرموند وايت على أن ٩/١١ في حد ذاته يجعل من المستحيل تبني موقف يدعي إمكانية الحياة بمعزل عن هذه الهجمات وعن العالم الجديد الذي خلقته. ويختم وايت رأيه في Jay-Z ببساطة قائلا أن أغنيته: "مازالت صامدة على نحو رائع بعد الكارثة، لأنه توصل إلى سبيل يجعل الفن خارج تعقيدات الحياة الأمريكية".

وفي الحقيقة فإن أهم ما جاء على لسان تات ووايت هو التأكيد علي إن علينا أن نواجه سؤال: ماذا يعني أن نحيا فيما "خلفته الكارثة". والفكرة المحورية لهذا الكتاب هو أننا جميعًا ننظر الآن عبر زجاج - مظلم غامض - أنه ليس زجاج بل مرآة مشوهه، ونحن في كل مرة نقبل فيها ب ٩/١١ كإجابة على سؤال ثقافي كبير، نسلم في ذات الوقت بأنها عبارة تحدث أثرًا عكسيًا مرعبًا. ومهما كانت صورتنا التي ترتد إلينا عبر تلك المرآة مغلوطة ومشوهه، فأهم ما يحدث كل مرة عندما نستحضر ٩/١١ كإجابة على أسئلة نوجهها هو أننا نسلم بأن ٩/١١ أضخم كثيرًا من قدرتنا على التعافي منه وأعظم كثيرا من أن نحيط به.

إن "ما بعد ٩/١١" هو تمزق عميق في الزمان والمكان. ولا ريب أن أحداث ٩/١١ لا تشكل فقط فهمنا لكل شيء تقريبًا في حياتنا السياسية والثقافية منذ ذلك التاريخ، بل تشكل أيضا فهمنا للكثير مما حدث قبلها. وهناك علامات استفهام كبيرة يبدو أنها جميعا تدور حول "الطريق إلى ٩/١١ " وبالتالي البحث الجاد اللازم في الكيفية التي حدثت بها الهجمات نفسها، بيد أن ما يعنيني أكثر- على الأقل في اللحظة الراهنة، هو تغيير هذا اليوم لفهمنا للحياة الثقافية للولايات المتحدة في الأعوام التي أفضت إلى ٩/١١ (ما الذي أفضى إلى ٩/١١ ؟). الحمد الله لقد أصبنا بالعمى فيما مضى وأصبحنا الآن مبصرين- وتلك في الحقيقة ظاهرة تميز الكثير مما أكتب عنه هنا. أحببنا يومًا السخرية والتهكم واتخذنا من تلك الاستراتيجية الباردة ملجأ وملاذًا، أما الآن فنحن جادون وحقيقيون. تجزأنا فيما مضى إلى هوياتنا المختلفة السياسية والاجتماعية، الآن نقف موحدين. أحببنا يوما الأفلام التي تصور مبان مرتفعة تنفجر أو تحترق لتتحول إلى أثر بعد عين، الآن لا نميل إلى ذلك كما كنا من قبل. ولكن ها نحن، فجأة نعود مرة ثانية إلى ما رفضناه وكرهناه وطوينا صفحته.

ومن الطبيعي أن يتعرض الكثير جدا من الناس لمعاناة وتعب من جراء ٩/١١. وتحت عنوان "٩/١١ انتهى" في العمود الصحفي في نيويورك تايمز يجد توماس فريدمان في أحداث خريف ٢٠٠٧ ذريعة يقفز بها إلى ما بعد ٩/١١، بشكل خاص عندما يتعلق الحديث بتقييم المرشحين للرئاسة. وتعليقًا على السخرية التي تناولت بها The Onion[1] إعلان رادولف جويلياني[2] ترشيحه لمنصب "رئيس

---

(١) The Onion: صحيفة أمريكية تتناول أحداث من مخيلة المحررين وتعلق عليها بسخرية.

(٢) Rudolph William Louis "Rudy" Giuliani **رادولف ويليام جولياني**: محامي أمريكي ورجل أعمال وسياسي من نيويورك وكان عمدة المدينة طوال فترتين من ١٩٩٤-٢٠٠١ كان ينتمي للحزب الديمقراطي ومن ثم أصبح مستقلاً وبعدها ليبراليًا ثم نقل ولاءه منذ ١٩٨٠ للحزب الجمهوري، واحتل منصب النائب العام الأمريكي وتولي في هذه الأثناء قضايا بالغة الحساسية والأهمية مثل الجريمة المنظمة والماليين بوول ستريت. رشح نفسه لرئاسة البلاد=

٩/١١" يستنتج فريدمان – بحمى وطنية مرتفعة الحرارة – إن "الولايات المتحدة ليست ٩/١١ وإنما القاعدة هي ٩/١١. أما نحن فننتمي إلى ١٢ سبتمبر، نحن الرابع من يوليه..."[١] بيد أن مجرد الرغبة في ألا تكون الولايات المتحدة ٩/١١ لن تحولها أبدًا إلى ذلك.

وبينما تطلق مجموعة – من مجموعات الشبكة العنكبوتية – نشيطة وذات نفوذ كبير على نحو يدعو للريبة اسم "تَحَرّك" فلا يعد هذا ضمانة أن غالبية الناس ستتحرك أو حتى تريد أن تتحرك. ومن ناحية أخرى هناك مؤشرات هشة في الحياة الثقافية حول أن المرحلة التاريخية التي نطلق عليها ما بعد ٩/١١ قد يكون لها تاريخ محدد تنقضي فيه فتذهب بلا عودة، ولكن من الأهمية بمكان ألا نتوقع الإعلان السابق لأوانه عن هذا الختام التاريخي. وفي كتاب "تراث الغزو" (١٩٨٧) للمؤرخة باتريشيا نيلسون ليميريك[٢]، طرحت سؤالا عَذّبَ المؤرخين الأمريكان

=عام ٢٠٠٠ ثم انسحب بسبب ما أشيع عن مرضه بسرطان البروستاتا وتلميحات سيئة عن حياته الشخصية. حظي بشهرة عالمية إبان وبعد هجمات ٩/١١ كلسان يردد الرؤية الرسمية وينفذها في الواقع بحكم موقعه. بعد تركه للعمودية أسس مجموعة شركاته الخاصة. رشح نفسه رئيسًا للولايات المتحدة عن الحزب الجمهوري في انتخابات ٢٠٠٨ وكانت كل مساهماته وخطبه وأفكاره دون المستوى.

(١) ٢٠٠٧/٧/٤– تحتفل أمريكا سنويا في ٧/٤ ب"عيد الاستقلال" وكان احتفال عام ٢٠٠٧ أشبه بتأييد واسع لروح الخطاب الرسمي حول ٩/١١ وأوحى بأن أمريكا قد تجاوزت الأزمة وعبرت من مرحلة ما بعد ٩/١١.

(٢) Patricia Nelson Limerick : الدكتورة أستاذ التاريخ بجامعة كولورادو باتريشيا نيلسون ليمبريك مؤرخة أمريكية تعد أحد أهم المؤرخين في مجال التأريخ للغرب الأمريكي، كرست اهتمامًا كبيرًا في أعمالها لدراسة تاريخ الأعراق والبيئة في"الغرب الأمريكي". ودشنت منذ ١٩٨٠ الاتجاه الذي أطلقت عليه New Western History (التاريخ الجديد للغرب الأمريكي) وعلى أساسه قامت جماعة عرفت ب New Western historians "المؤرخون الجدد" في مواجهة Old Western History التي كانت قضية الحدود الأمريكية أهم قضاياه. وأعلنت المدرسة الأخيرة منذ ١٨٩٢ إغلاق الحدود الأمريكية ورسخت وأسست لفكرة أن تفسير التطور الأمريكي الكبير والديمقراطية الأمريكية يأتي من قلب "الغرب الأمريكي العظيم" وليس من شواطئ الباسيفيك، وإن الحدود الأمريكية تضع حدًا فاصلاً بين التوحش=

طوال قرن من الزمان: كيف نعرف متى توقف حقا التوسع الأمريكي غربًا؟ (بمعنى "متى أغلقت الحدود؟") وبعد دراسة التفسيرات السائدة طوال عقود، قدمت ليميريك فكرتها الخاصة المهمة: لقد أغلقت الحدود الغربية الأمريكية عندما تحولت السياحة في الغرب الأمريكي إلى قوة رئيسية في الولايات التي كانت في السابق تعد مناطق حدودية. بيد أن السياحة لن تضع بالطبع نهاية لحقبة ما بعد ٩/١١ لأن لدينا دلائل لا حصر لها بأن السياحة بدأت في "٩/١١" بينما الهجمات جارية. وهناك صورة في مشروع مختارات صور ٩/١١[١] لسياح في حافلة تصادف وجودها في مكان مطل على موقع الحدث يلتقطون الصور لموقع مركز التجارة العالمي مباشرة بعد الهجوم. والنموذج الذي قدمته ليميريك مفيد للغاية مع ذلك لأنه ينبئنا بشيء مهم عن تلك اللحظة في تاريخنا-لحظة إغلاق الحدود الأمريكية - بعد مرور زمن طويل على انجاز هذا الحدث التاريخي-الأمر الذي قد يصب في تأكيد فكرة أن ٩/١١ لم ينقض أبدًا بعد، وأننا سنظل نحيا في ظلاله ردحًا كبيرًا من الزمن.

= والحضارة. بمعنى إنكار فضل الغرب على التطور الأمريكي. وقف المؤرخون الجدد ضد هذه المدرسة مشككين في صحة العديد من مقولاتها خاصة قضية الحدود التي وصفتها ليميريك بالعنصرية. للمؤرخة عشرات الكتب والأبحاث ومن أشهر أعمالها كتاب The Legacy of Conquest المشار إليه و The Unbroken Past of the American West و Something in the Soil: Legacies and Reckonings in the New West.

(١) The September 11 Photo Project collection: هو مشروع قومي لجمع كل ما يمكن من صور ووثائق وخطابات وتعليقات وصحافة وشهادات وكل ما يدور حول ١١ سبتمبر.

ويقدم لنا فيلم "الأرستقراطيون"[١] (حيث يروي ممثلو الكوميديا لبعضهم البعض حكايات ونكات بذيئة للغاية) رؤية ممتعة عن الكيفية التي قد تنتهي بها مرحلة ما بعد ٩/١١. ويقوم هذا الفيلم النرجسي بتفوق (وفيه يأخذ عدد لا حصر له من ممثلي الكوميديا دورهم متقافزين تباعا ليروى كل منهم روايته الخاصة لنكتة قديمة قذرة) على فكرة العرض الذي قدمه مهووس الكوميديا جيرلبرت جوتفريد[٢] وكان يسلخ فيه هيفنر هوو[٣] نقدا وسخرية في نادي Friars' Club[٤] في ٢٩ سبتمبر ٢٠٠١، وأنهى جوتفريد عرضه هذا برواية نسخته الخاصة للنكتة القديمة "الأرستقراطيون". وبعد كل مشاهد الاغتصاب وسفاح القربى واللواط وأغرب أشكال تبادل السوائل الجسدية، ينتهي الفيلم بأعلى لحظة توتر – لحظة السقوط في

---

(١) The Aristocrats: "الأرستقراطيون" فيلم وثائقي ظهر عام ٢٠٠٥ يدور حول أبذأ وأقذر نكته عرفها التاريخ وتحمل ذات الاسم. وفي الفيلم يشارك عدد هائل من أشهر فناني الكوميديا، وأمام هذا الحشد من ممثلي الكوميديا يقوم كل كوميديان بتقديم روايته الخاصة للنكتة بما في ذلك تاريخها وذلك بطريقته وتفاصيله ومفاجأته الخاصة، إنها روايات يقدمها كوميديان إلى حشد من الكوميديانات. وتختلف بالضرورة كل رواية عن الأخرى، وتتضمن الروايات المختلفة أبذأ وأقذر الألفاظ والحكايات الفاضحة حول كل المحرمات الممكنة. إنه فيلم وثائقي يؤرخ لنكتة شهيرة، وترجع فكرته إلى عرض قدمه الكوميديان الأمريكي الشهير جلبرت جوتفريد بعد مرور ٣ أسابيع على أحداث ١١ سبتمبر سلخ فيه هيفنر هوو سخرية ونقدًا لاذعًا، وفي هذا العرض روى جوتفريد أبذأ رواية للنكتة الشهيرة. وأجمع النقاد على أن هذا العرض هو أبذأ وأقذر العروض في تاريخ أمريكا وأكثرها فحشًا وفجرًا وفسادًا وانحرافًا. وجاءت فكرة الفيلم من تلك النكتة الشهيرة القديمة البذيئة التي رواها جوتفريد في النادي المعروفة باسم "الأرستقراطيون". ومن أشد أنواع المفارقات تلك الواقعة بين اسم الفيلم "الأرستقراطيون" واللغة والمفردات والحكايات التي يرويها هؤلاء "الأرستقراطيون"!!.

(٢) Gilbert Gottfried: أحد أشهر فناني الكوميديا في الولايات المتحدة، استمد شهرته بشكل رئيسي من إلقاءه لأقذر وأبذأ النكات الممكن تصورها.

(٣) Hugh Hefner: ناشر أمريكي مشهور بتأسيسه للصحافة الفاضحة بما في ذلك مجلة البلاي بوي، واختير عام ٢٠٠٣ كثاني أهم شخصية في مجال نشر الدوريات الفاضحة.

(٤) Friars' Club: أحد أشهر وأقدم مسارح/نادي كوميدي في الولايات المتحدة، تأسس عم ١٩٠٦ وانتشرت فروع له في الولايات الأمريكية. مشهور بشكل رئيسي بانتقاده العنيف اللاذع لأحداث الحياة الأمريكية على نحو فاضح وبذيء.

هاوية كل المحرمات! على هذا النحو ستنتهي مرحلة ما بعد ٩/١١ وفق صناع الفيلم. وفي فيلمه يضفي المخرج بول بوفينزا على عرض جوتفريد في نادي Friars' Club نفحة أسطورية، ويقدم لنا في النهاية جوتفريد نفسه وهو يلقي روايته لنسخته الخاصة للنكتة في النادي والتي تبلغ ذروتها بقوله إن عليه أن يترك العرض مبكرًا "ليلحق بطائرة متوجهة إلى لوس أنجلوس"، وإنه للأسف، كما يقول، ليس بوسعه الطيران مباشرة لأن طائرته سيكون عليها التوقف عند مبنى الدولة الإمبراطوري، وتُقابل النكتة بالاستهجان والصيحات المرددة: "سابق لأوانه"[١] فيواصل جوتفريد عرضه -محاولاً استيعاب الموقف - راويا ما لعلها أقذر نكتة "أرستقراطية" يمكن أن يقدمها أي فيلم سينمائي.

إن جزء من العبء الواقع على هذا الكتاب هو التوصل إلى ما يعنيه "ما بعد ٩/١١"، وعندما ظهر فيلم "الأرستقراطيون" عام ٢٠٠٥ كان واضحًا إن صناع الفيلم لم يعد يقلقهم خرق أي من القواعد التي أرساها "ما بعد ٩/١١ ". وفي أحد مشاهد الفيلم يستمع الناس من South Park[٢] التليفزيوني إلى رواية كارتمان[٣] الخاصة ل"النكتة" - مع المشهيات الضرورية من البذاءة وذكر المني والأعضاء الحساسة من أجساد النساء والسباب بالأم وغير ذلك. ومن ثم وفي قمة روايته

---

(١) مبنى الدولة الإمبراطوري: أحد أشهر وأهم وأطول مبنى تاريخي في نيويورك حتى تشييد البرج الأول للتجارة، شيد المبنى عام ١٩٢٨ ويعد رقم ١٥ بين أعلى مباني في العالم. وفي العرض الذي قدمه الكوميديان الشهير جوتفريد أشار في النهاية - في شكل نكتة تلمح إلى واقعة تدمير برجي التجارة - إلى أنه سيتوقف بالطائرة عند المبنى التاريخي، فقوبل ذلك باستياء شديد باعتباره تلميحًا لإمكانية قصف المبنى الشهير، ولاستيعاب الموقف روى الكوميديان نسخته الخاصة من النكتة الشهيرة المعروفة باسم الأرستقراطيين.

(٢) South Park: مسلسل تليفزيوني أمريكي كوميدي للرسوم المتحركة مخصص للكبار ويشتهر بالكوميديا والسخرية السوداء العنيفة والطابع السريالي

(٣) Eric Theodore Cartman: شخصية من أربعة شخصيات رئيسية متخيلة من شخصيات الرسوم المتحركة في مسلسل South Park للرسوم المتحركة ، وعادة ما يكون كورتمان هو الشخصية الخصم المعارض دائما لأصدقائه.

للنكتة يعلن كارتمان بصوت أبي العائلة المهرجه:"الآن هلموا لنمثل ضحايا ٩/١١" ثم يصور كارتمان العائلة مغطاة "بالبراز والبول والمني" يصرخ أفرادها بهستيريا مصطنعة قائلين "المبنى يسقط". مشهدان من الحياة الثقافية الأمريكية واحد من عام ٢٠٠١ والآخر عام ٢٠٠٥، وبينما وجدت عام ٢٠٠١ المحرمات المزعومة التي رددها جوتفريد صدى واسعًا من تعليقات نقاد السينما وأصحاب البلوجز وغيرهم، ليس هناك ما يدل عام ٢٠٠٥ على أن أحدا يعتقد أنه من "السابق لأوانه" تصوير العائلة – التي رسمت ملامحها النسخة البذيئة لكارتمان لنكتة "الأرستقراطيين" – كعائلة تبلغ غاية انحطاطها وتحللها في كونها ضحايا ل ٩/١١. وتلك، بالتأكيد، أكثر اللحظات اعتدالاً وتواضعًا بين لحظات التاريخ الثقافي لما بعد ٩/١١ التي تعنيني، ولكنها لحظة شديدة التعبير قوية الأثر، بتلك النظرة الفلسفية الخاصة التي تنطوي عليها (فكرة "انتهك حقوق الناخبين لكن لا تعتقل أحدا"). ولقد وظف مخرج الفيلم مشهد South Park لإسقاط نفحة التقديس التي تكرسها البوسترات التي غطت مساحة هائلة من المدينة عن الحدث وعن توابعه بما في ذلك الثقافية، وبشكل خاص تليثون "شارك في تخليد الأبطال" و "بورتريهات الأسى"[1] التي اشتهرت بها النيويورك تايمز المحبوبة في العالم بأسره تقريبًا وغير ذلك.

وبعد الضجة الكبيرة التي أحدثها مشهد South Park في فيلم "الأرستقراطيين"، أصدرت فرقة بون جوفي لموسيقى الروك في نفس العام أغنية لا بأس بها، ومن ثم ومباشرة تقريبًا أعاد بون جوفي مع مغنية الكونتري الشهيرة جينيفر ليتيز إصدار الأغنية باسم "من قال إنك لا تستطيع الذهاب للمنزل"[2] وتجمع الأغنية

---

(١) Portraits of Grief **صور الكارثة**: دأبت النيويورك تايمز على نشر مواد تحت هذا العنوان عن ضحايا أحداث ١١ سبتمبر بهدف استمالة الناس لتخليدهم والتعاطف معهم وإضفاء جو كارثي جنائزي على الأمر بهدف التوصل إلى صك براءة أمريكا، الأمر الذي يرفضه المؤلف.

(٢) Bon Jovi: من أشهر فرق موسيقى الروك الأمريكية أطلق عليها صاحبها اسمه بون جوفي، تأسست عام ١٩٨٣ وما زالت موجودة. Jennifer Nettles: فنانة موسيقى الكونترى=

بمرح في نسيج واحد أكبر قدر يتناسب مع بنائها الإيقاعي من خيوط المقاطع العاطفية (والموسيقية) من موسيقى البوب، ويردد بون جوفي سطر يقول: "اختطفت قوس قزح وحطمته ليصبح قِدْرًا من ذهب". واحتلت الأغنية المكانة الأولى في خريطة الأغنية بالبلاد، ولكن من الواضح أن أنصار الأغنية كانوا بعيدين زمنيًا عن صدمة ٩/١١ على نحو جعلهم إما لا يلاحظون أو لا يكترثون لحقيقة أن هذا السطر المحوري للأغنية يستعين بالصورة المألوفة للجميع عن الخطف والتحطيم ليوظفها في حكاية عامة عابرة حول العودة للمنزل. إنها، بوضع النقاط على الحروف أغنية ما بعد ٩/١١. وبدرجة ما تعتبر الأغنية أنها بخروجها عن كتاب ألعاب ٩/١١ ستحقق رواجا مؤكدا، وتبدي أيضا ثقة في أن استخدام "٩/١١ كإجابة" يمكن الآن على نحو لا يمثل أي خطر إعادة توجيهه لخدمة عمل ثقافي لا علاقة له بثقافة ٩/١١ – وهو منطلق اتخذ شكل أدب المجون في فيلم "الأرستقراطيون" وشكل عاطفي رقيق هنا.

والأكثر جراءة من هذه الأغنية هو تتر المسلسل التليفزيوني "رجال مجانين"[1] الذي عُرض لأول مرة في خريف ٢٠٠٧. ويبدأ المسلسل كل أسبوع – ويدور حول البزنس الأمريكي في مجال الإعلان في ستينيات القرن المنصرم – بعرض بالرسوم المتحركة لموظف مكتبي معجب بنفسه يتشقلب فجأة فينقلب على الأرض أمام ناطحة السحاب التي يعمل بها. وبينما الإشارة إلى أموات مركز التجارة العالمي في ٩/١١ (والفارين من جحيم انهيار سوق السندات والأسهم عام ١٩٢٩) لا يمكن أن تكون أوضح من ذلك، فقد قوبل العرض والتتر على حد سواء بترحيب عام حار. بل إن التتر نفسه حظي بقدر كبير من التعليقات الإيجابية بشكل

=الأمريكية الشهيرة، وتعمل في مصاحبة موسيقي الروك الشهير Bon Jovi بشكل خاص في الأغنية المعروفةWho Says You Can't Go Home: وهي أغنية روك لألبوم باسم Have a Nice Day الذي صدر عام ٢٠٠٥ وتعد أحد أشهر الأغاني الأمريكية والعالمية منذ صدورها.

(١) Mad Men: مسلسل تليفزيوني راجع هامش ٤.

رئيسي بسبب الكيفية التي استحضر بها بعض أهم ملامح فن الجرافيك في ستينيات القرن المنصرم والكيفية التي استشهد بها بفيلمين من أفلام ألفريد هتشكوك. ولا يبدو أن أحدا أزعجته حقيقة أن رجل الإعلان المطروح أرضا هذا هو صنو "الرجل الساقط" في ٩/١١ (يتناول الفصل الرابع من الكتاب هذه الفكرة بمزيد من التفاصيل). وهكذا يصبح ببساطة في خريف ٢٠٠٧ ما كان يبدو أشبه باستفزاز وإثارة حادة قبل ذلك ببضعة أعوام أمرًا ذكيًا ولائقًا تمامًا. ويؤكد خطاب ترشيح[١] رادولف جولياني رئيسًا للولايات المتحدة عن الحزب الجمهوري في خريف نفس العام أننا لم ننتقل بعد كلية إلى ما بعد بعد ٩/١١. ولكن بمقدار ما سيظل ٩/١١ "إجابة فورية على كل سؤال" بمقدار ما سنظل نجهل المعاني التي تنطوي عليها هذه ال"إجابة"، وبمقدار ما سنظل بعيدين عن مرحلة ما بعد بعد ٩/١١.

بكلمات أخرى، بدلا من أن يزودنا ٩/١١ بإجابة جاهزة يتحول هو إلى سؤال يتكاثر بالحقن بالمورفين، تلك الفكرة التي يقدم اثنان من كتاب القصة القصيرة شيرمان ألكسي وجودي بدنيتس[٢] روايتيهما الكاملتين المثيرتين الصادمتين لها. وفي قصتها (الاستعداد) التي نشرت عام ٢٠٠٥ تتصور بدنيتس أمريكا الحبيسة بدواعي أمنية يحاول رئيسها استخدام خطر مزعوم تُنبئ بوقوعه رؤى إنجيلية كأداة للسيطرة الاجتماعية. وينظم الرئيس في "أروع يوم يمكن تصوره" تدريبا للناس على كيفية مواجهة الأزمة المحدقة، وفي حين من المفترض أن يذهب الناس إلى الملاجئ يحتمون بها، لا ينصاع أحد، ويتصرف الناس وكأن "النهاية قد حلت بالفعل" وأن الكارثة قد وقعت، فيمدون أياديهم لبعضهم البعض، يلمسون بعضهم البعض ويمارسون الحب (في كابينة التليفون، على الأرائك، فوق ...

(١) Rudolph William Louis "Rudy" Giuliani رادولف ويليام جولياني: **انظر هامش ٧٠.**

(٢) Sherman Joseph Alexie, Jr ألكسي جوزيف شيرمان: كاتب أمريكي هندي وأحيانا كوميديان، يستمد الكثير من موضوعاته من أصله كشخص ينتمي للسكان الأصليين للولايات المتحدة. Judy Budnitz **جودي بدنيتس:** كاتبة أمريكية شابة معروفة من أشهر قصصها قصتها باسم الاستعداد Preparedness.

أسطح السيارات، في الممرات بين الأشجار وحوائط المنازل) ويغنون بلا موسيقى غناء صادرًا من أعماق قلوبهم. ومن الواضح "أكثر من أي شيء آخر" أن الغناء "كان شيئًا واحدًا تطلع إليه الناس في الخفاء لكن خوفا تَلَبّسهم فأحجموا" (3—251). وهنا تتصور الكاتبة على نحو مجازي أن أزمة الرؤى الإنجيلية لم تفض إلى اتباع الأمريكان لسلوكيات طقسية إكراهية بل كانت في الواقع تحريرًا وإعتاقًا لهم، كانت طريقهم إلى مملكة الإبداع. وتشجع بدنيتس قرائها على تصور الشعب الأمريكي موحدا قابض كالجمر على موقف متمسك بالحياة في مواجهة كل من كارثة الاجتياح *المتوهمة* والظلم والجروح التي تسببها السياسة *القائمة بالفعل* – سياسة الترصد والسيطرة الحكومية التي تشتد وطأتها يوما بعد آخر.

واعتبار ٩/١١ سؤالا يفتح ما لا حصر له من الأسئلة – وليس إجابة جاهزة – فكرة تبلغ مستوى أعمق في قصة: "هل لي بشاهد؟"[1] لشيرمان ألكسي التي نشرت عام ٢٠٠٣. وتتخذ القصة واحدة من عبارات الكنيسة الأفريقية الأمريكية عنوانًا لها كطريقة بسيطة وعميقة لتوجيه سؤال: "هل يتفق معي أي شخص؟" ويتخذ الكاتب من شمال غرب الباسيفيك مكانا وما بعد الكارثة زمانا لقصته، حيث شخصيته الرئيسية، امرأة بلا اسم من السكان الأصليين للمنطقة، تدوخ هائمة على وجهها في شوارع سياتل بعد ٩/١١، فيهتم بأمرها مصمم لألعاب الفيديو يمت إليها بصلة قرابة بعيدة، ويعترف لها أنه مباشرة قبل ٩/١١ كان يصمم لعبة "القناص الأول" حيث على اللاعبين الهجوم على منتزه عام أو على مركز التجارة العالمي. وفي لغة مضطربة غاضبة عنيفة تقول السيدة المجروحة المظلومة لراعيها إنها تألمت كثيرًا بسبب هجمات ٩/١١ وبسبب تلك الهالة من البراءة التي أحاطت بضحاياها، وتستطرد قائلة: "أتعرف، أنا لا أظن أن كل من قضوا في الأبراج كانوا أبرياء". وتواصل: "الأبراج كانت مكتظة برجال البنوك وسماسرة الأوراق المالية والمحاميين، إلى أي حد تعتبرهم شرفاء؟" (89).

---

(١) Can I Get a Witness: أغنية صدرت عام ١٩٦٣ واعتمدت نمط الموسيقى الكنسية مع نغمات البلوز والروك أند رول، وسرعان ما تحولت إلى أهم الأغاني في الولايات المتحدة وبريطانيا. وقام أشهر الموسيقيين طوال عقود بوضع نسخهم الخاصة من الأغنية.

وبرغم أن تلك حقيقة صادمة للغاية، فلا ريب أن ألكسي لم يكن الأول الذي يبدي تحفظات على "الدين الدنيوي" الآخذ في نمو كبير حول البراءة الأمريكية التامة. وفي مقال له نشر قبل عام من صدور قصة ألكسي، يتناول الجغرافي ديفيد هارفي[1] (عام ٢٠٠٢) الأمر قائلاً إن "بورتريهات الأسى" (العنوان الرئيسي للمواد الصحفية لجريدة النيويورك تايمز حول ضحايا ٩/١١/المترجم) في النيويورك تايمز كانت أداة أيديولوجية خطيرة "بتأكيدها على معاني الخسارة والكارثة" المأخوذة عن والمؤيدة ل"فكرة البراءة". ويواصل هارفي قائلاً إن التأثير العام لكل هذا الجو "الجنائزي" جعل: "من المستحيل ارتفاع أصوات نقدية حول الدور الذي يلعبه تجار السندات وغيرهم" في الأبراج "في خلق وتأييد الظلم الاجتماعي" (59) ويصل الناقد الأدبي مارشال بيرمان[2] (عام ٢٠٠٢) إلى نقطة أعمق حين يرفض منطق "حياة القديسين" الذي تتناول به النيويورك تايمز الأمر في "بورتريهات الأسى" ويعترف أنه يصاب بالغثيان عندما تزداد جرعة هذا الهراء.

ويبلغ الاحتجاج عند شيرمان ألكسي مبلغا أبعد من هارفي أو بيرمان، وهو يعبر عنه في المقام الأول باستخدام الحرية النسبية للقالب الفني للقصة في رسم صورة لتحدي الاعتقاد بالبراءة المنتشر على نطاق واسع. وتنطلق الشخصية الرئيسية للقصة من افتراض هو نفسه الملهم للكثير من قادم الأفكار التي سأتناولها في كتابي هذا – لأنها ببساطة أوحت لرفيقها المشوش بفكرة أن ٩/١١ قد يعني

---

(١) David Harvey **ديفيد هارفي**: الأستاذ البريطاني للأنثروبولوجي بجامعة نيويورك، عالم اجتماع بارز على مستوى العالم، ويعد واحدا من عشرين أبرز عالم في مجال العلوم الإنسانية في العالم، فضلاً عن كونه أحد أبرز علماء الجغرافيا في العالم ومؤلف العديد من الكتب والأبحاث في تطور الجغرافيا الحديثة. أثارت أعماله جدلا اجتماعيًا وسياسيًا وعلميًا وأكاديميًا واسعا، يستعين بالمنهج الماركسي باعتباره أداة هامة في نقد الرأسمالية الكوكبية بشكل خاص في شكلها الليبرالي الجديد.

(٢) Marshall Berman: فيلسوف وكاتب ماركسي أمريكي وأستاذ العلوم السياسية بجامعة The City College of New York

"أشياء لم يفكر فيها أحد بعد" (89). بهذه الحكمة العميقة الجوهرية (التي تحول ٩/١١ من إجابة على كل سؤال إلى سؤال لا حصر لعدد الإجابات عليه) تفسد بطلة ألكسي "المجنونة" -الشبيهة بالكثيرات من مجنونات الأدب ممن لديهن مخزون من حقائق هامة يروينها - أجواء "إحياء ذكرى" ٩/١١.

وحكاية ألكسي القصصية المؤلمة هي في أقل تقدير رجع صدى لجانب من جوانب العالم الحقيقي، صدى مقال نشر بعد حوالي عام من أحداث ٩/١١ لأحد أعضاء موقع Salon.com المشاركين في تحرير مقالات "أفكار محرمة"[١]. ويتذكر هذا الكاتب، الذي يعمل في شركة Name Withheld[٢] في أفكاره المحرمة: "كان والدي واحدًا من أولئك الناس الذين كان من المفترض أن يكونوا في المدينة في ذلك اليوم ولكنه لم يذهب إلى المدينة في ذلك الصباح بسبب صدفة غريبة". أتوقف لألتقط أنفاسي بسبب المفاجأة المروعة الواردة في السطر التالي: "أكرهه "، ثم يعترف الكاتب: "أتمنى لو مات في الهجوم، لأن تخليده في هذه الحالة كان سيكون أسهل. ولإنني لن أعود ثانية أبدًا لكراهيته، كان سيكون واحدًا ممن قضوا من الناس في ٩/١١. وعندما كنا ننتظر اتصال منه، صليت ألا نعثر عليه أبدًا. لم أبح بهذا لأحد". وبالتصوير الأدبي الرائع لألكسي حول الأفكار "المحرمة" عن ٩/١١ يؤكد هذا الكاتب أيضا فكرة أن الكثير مما سيتوجب علينا تناوله كثقافة ٩/١١ يحيا خارج القرابين المفروضة في خطاب ٩/١١ (مثل تسابيح التمجيد التي نظمت في حق فيلم United 93)[٣] غير القادرة على احتكار سوق ٩/١١ للتعبير.

---

(١) Salon.com: موقع على الشبكة العنكبوتية (http://www.salon.com/) تنشر فيه تحت عنوان "Forbidden Thoughts" (أفكار محرمة) مقالات حول ١١ سبتمبر. المقال المشار إليه بعنوان Cave نشر عام ٢٠٠٢

(٢) Name Withheld: شركة تنتج مسلسلات تليفزيونية ووثائقيات وأفلام قصيرة.

(٣) راجع هامش ٢٢

وهذا، بالطبع، سوق بكل معنى الكلمة. إن طلابي في كلية بابسون بماساتشوسيتس يدرسون البزنس، أذكياء ومبشرون بالخير، ومع ذلك فحتى هؤلاء الطلاب رفضوا تصديق أنه في الأسبوع التالي ل٩/١١ بذل عدد لا حصر له من الأمريكيين العاملين في صناعات التسلية والنشر جهدًا عنيفًا للتوصل للكيفية التي يمكنهم بها (هم وعملائهم) التوصل إلى كنه الحقائق الجديدة لواقع "ما بعد ٩/١١". ولقد أحصى المؤلف كين هوفس[١] في الأسبوع الأول بعد الأحداث عددًا كبيرًا من اتصالات لمحررين من معارفه في مجال العمل في يرددون نفس العبارة: "هل بوسعك كتابة شيء عن هذا؟"(Giese, 2006) . وإذ أتطلع إلى أمريكا حيث: تخليد الأبطال[٢] ذلك التليثون الشهير الذي أذيع طوال حوالي أسبوع ونصف بعد الأحداث، يبدو لي أحيانا أن من الصعب زحزحة طلابي عن المقولة القديمة: "لدى عمي حظيرة، لنبدأ العرض" – أي فكرة العمل العفوي التلقائي التي روج لها هذا التليثون. وبرغم كل المنتخبات المتنوعة من مختلف الأصول الأمريكية في فقرة التليثون "بنك التليفونات" ("ياه: إنها جودي هون – وهذا كوبا جودينج، أوه إنه جاك نكلسون"[٣])، وكل فنون الموسيقى التي يبدو ظاهريًا اختلاف الانتماء السكاني لأصحابها، وبرغم بعض الظواهر الاستثنائية في الحياة الثقافية الأمريكية (حين يظهر – على سبيل المثال – ول سميث[٤] مع محمد علي متحدثا نيابة عنه قبل بضعة شهور من ظهور فيلمه "على" الذي أحرز نجاحًا فلكيًا على شاشات العرض) برغم كل هذا، فهناك دعوة جبارة أطلقها التليثون وتركت بصمات واضحة عميقة على الكثير من

---

(١) Ken Kalfus: كاتب وصحفي أمريكي معروف.

(٢) راجع هامش ١٨.

(٣) "Goldie Hawn- Cuba Gooding, Jr- Jack Nicholson" مجموعة من أشهر نجوم السينما الأمريكية: جودي هون ممثلة ومخرجة ومنتجة. وكوبا جودينج من ألمع نجوم السينما من الأفارقة السود وجاك نيكلسون الممثل والمخرج والمنتج الأمريكي عالمي الشهرة. وبنك التليفونات هو فقرة من هذا التليثون الشهير يرد فيها كبار نجوم السينما الأمريكية على اتصالات الناس.

(٤) Will Smith: أحد أشهر نجوم السينما من الأفارقة الأمريكان، ومن أشهر أفلامه فيلم "على".

فنون ما بعد ٩/١١، دعوة تدفع الناس لتقبل كل هذه المظاهر الشكلية باعتبارها طبيعية وحقيقية ومخلصة لا يحركها أي دافع باستثناء الغيرية الوطنية والرغبة في تأبين وتخليد الضحايا.

وحتى إذا قاومنا تلك الرؤية المخيفة للقصة القصيرة لألكسي، فستظل على درجة بالغة من الأهمية دراسة ليس فقط كافة السبل التي أصبح بها ٩/١١ إجابة فورية على كل سؤال، بل أيضا دراسة الكيفية التي بدأ بها ١١ /٩ في التحول إلى سؤال يتكاثر ويحاصرنا. إن الاهتمام بأسئلة وإجابات ٩/١١ تسمح بالبحث في الموضوع على نحو لا يترك فرصة لتفسيرات فقهية بل بالبحث الذي يتطلب شبكة واسعة وعين فاحصة. ولسوف تسمح لنا هذه الطريقة في تناول الموضوع، أو هكذا آمل، باكتشاف ثقافة ٩/١١ في أفلامنا السينمائية وعلى شاشات التليفزيون والكومبيوتر وفي كتبنا وفي البلوجز وعلى التى شرتات التي نرتديها وعلى سياراتنا وفي أحاديثنا اليومية. وهذه الأحاديث اليومية – التي تتخذ شكل إشاعات ٩/١١ هي أساس أول بحث لنا هنا – إنها الخطوة الأولي لفهم الكيفية التي أصبح بها ٩/١١ التربة التي أنبتت قصصًا نرويها لبعضنا البعض –غالبًا لمتعة أن نروي وأن نتواصل الأمر الذي تساعد عليه حكاياتنا هذه لبعضنا البعض.

الفصل الأول
الإشاعات

في مقال له حول ٩/١١ أشار الروائي الأمريكي دون ديليلو[١] عام ٢٠٠١ إلى أنه في مواجهة الحكايات الشائعة التي ظهرت في الشهور الماضية، في مواجهة تلك اللغة الرسمية القسرية التي تملي علينا كيف نفكر وكيف نشعر بل وحتى كيف نتحدث، تنبثق "حكاية مضادة، حكاية تؤرخ لأكاذيب إحياء الذكرى والخسائر المزعومة" ويواصل ديليلو دون التوقف عند تلك الأكاذيب والخسائر المزعومة، ليشير إلى أن أهم وسيلة لانتشار الحكايات المضادة هو الإنترنت الذي "تشكله جزئيا الإشاعات والخيال والرجع الملغز للصدى".

ولا أظن أن أحد يطالبني بالكشف عن عناصر "الرؤية الرسمية" التي شكلت الموجة الأولى لردود الفعل الثقافية الأمريكية على ٩/١١. فبالنسبة لمن يحيا في الولايات المتحدة، حتى خارج مدينة نيويورك، برزت مباشرة مقومات "الرؤية الرسمية" حيث صاحبت الموسيقى والجرافيك التقارير الإخبارية للشبكات الرئيسية وشبكات الكابل – التي انطلقت كل منها كماركة تجارية خاصة – مسلحة بموسيقى المناسبة وبالبونط اللائق من الخطوط وبشعار كالمفرقعات ("أمريكا تحت القصف" الذي تملك CNN سبق إطلاقه). وسرعان ما انضمت لركب هذه الخرق التي

(١) Don DeLillo: كاتب وروائي أمريكي من المهاجرين ذوي الأصل الإيطالي، تصور أعماله بالتفصيل الحياة الأمريكية في نهاية القرن الـ٢٠ ومطلع ٢١ وحرية الفرد. وغير ذلك من قضايا ملحة في الواقع الأمريكي. يعد أحد أبرز الروائيين في الولايات المتحدة. نشر أولى رواياته عام ١٩٧١ باسم Americana وحصل على بضعة جوائز دولية في الأدب بما في ذلك "جائزة القدس" عام ١٩٩٩ .

ترعاها الشركات الكبرى خطابات طويلة للرئاسة والمحافظين (ولقطات أخرى من الأكاذيب والإدعاءات) والحِكَم والمواعظ التي أطلقتها أجهزة الإعلام والأوهام التي نشرتها الصحافة، وتحريفات الوقائع التي وردت في افتتاحيات بعض رؤساء التحرير.

والدخول إلى عالم المحاولات الجبارة والمؤثرة بلا شك لتشييد صرح برج وهمي لخطاب يستبدل الخطاب الذي مُزق وسقط، ومقاومة هذا العالم في ذات الوقت، تمثل عدد كبير من التفسيرات المشوشة والقوية على حد سواء ل "الرؤية الرسمية" أجمعت على أنها كانت كذبة: إما منقوصة أو تتستر على شيء أو مغرضة. وهناك عدد لا حصر له من الإشاعات التي تم تعميمها في الشهور التي تلت مباشرة ٩/١١، ولن يكون من المفيد لموضوعنا وأهدافنا جمع هذه الإشاعات في قائمة أو شيء من هذا القبيل، فالعمل الريادي على هذه الجبهة قام به موقع Snopes.com ومواقع أسطورية أخرى قدمت فكرة عظيمة عن الإشاعات التي انطلقت داخل الولايات المتحدة. وما أود القيام به هنا هو إلقاء نظرة سريعة على أشكال رئيسية ثلاثة اتخذتها الإشاعات التي نمت كالفطر في حقبة ما بعد ٩/١١. أولا يأتي ما يُطلق عليه الفلكلوريون إشاعات "دق إسفين"[١] – وهي أوهام ضحلة وضيعة تستهدف فرز مجموعة خاصة من الناس لتوقيع "العقاب" عليهم أكان ذلك إيذاء بدنيا أو نفيًا اجتماعيًا أو مقاطعة ثقافية. والنوع الثاني من الإشاعات التي أود تناولها هي تلك التي ترعاها الشركات الكبرى. وأشهر هذا النوع من الإشاعات هو إشاعة شركة[٢] Clear Channel التي ظهرت في الأسابيع التالية لأحداث ٩/١١،

(١) "دق إسفين" مصطلح يستخدمه الفلكلوريون الأمريكيون لوصف الإشاعات التي تستهدف دق إسفين بين المجموعات العرقية المختلفة للشعب الأمريكي وبشكل خاص بين البيض والسود، وبين النخبة والجماعات المهمشة. ولقد انتشرت هذه الإشاعات انتشارًا مخيفًا بشكل خاص بعد ٩/١١، حيث أصبح الأمريكيون من أصول عربية هدفًا لتلك الإشاعات لتنفير الناس منهم وبالتالي توقيع العقاب عليهم ككبش فداء.

(٢) Clear Channel هي شركة احتكار إعلامي أمريكي ضخم، وأكبر مالك لموجات AM, FM ومحطات راديو الموجات القصيرة وعدد ضخم من محطات الراديو يتجاوز الألف.

وتشير النسخة الأولية من الإشاعة إلى أن شخص في مكانة إدارية هامة في الشركة أعد قائمة بأسماء أغاني تمنع الشركة إذاعتها (أي أنها تخضع للرقابة) بذريعة حساسية المستمعين في الأيام الأليمة بعد الهجمات. ولم يصدق الناس أن حكاية الشركة إشاعة، بيد أنني أود هنا إعادة تقديمها كإشاعة، لكن إشاعة من نوع خاص – إنها في حقيقة الأمر الاستراتيجية الجديدة للشركة للسيطرة على الوعي (والإنتاج) عشية الهجمات.

وأخيرا، سأتناول بعض الإشاعات التي تتحول مع الوقت إلى ما نشير إليه الآن بحركة: "حقيقة ٩/١١"[١]. وتعود جذور هذه الإشاعات إلى الشك المطلق (أو الإنكار العميق) لفكرة أن شيئًا من هذا القبيل كان يمكن أن يحدث أصلاً في الولايات المتحدة. ولقد صدرت مجموعة من الروايات عشية ٩/١١– لعل أبرزها رواية "المؤامرة ضد أمريكا" لفيليب روث[٢] (عام ٢٠٠٤) –التقطت هذه النبضة الثقافية لتزرعها في مرحلة تاريخية سابقة، وفي حالة فيليب روث كانت الحرب العالمية الثانية هي تلك المرحلة. وأخذا ب"حكمة شعبية" واسعة الانتشار تقول إن بطل الطيران الأمريكي تشارلز ليندبرج كان متعاطفًا مع النازي، صنع روث قصة كاملة حول فكرة أن مستقبل الولايات المتحدة كان يمكن أن يتبدل إلى حد بعيد لو أن ليندبرج انتُخب رئيسًا في انتخابات عام ١٩٤٠.

---

(١) حركة حقيقة ٩/١١: مجموعة منظمات وجمعيات وحركات اجتماعية وشخصيات عامة بارزة في المجتمع الأمريكي يطلق عليها مجتمعة هذا الاسم، وتسعى لمعرفة حقيقة ما حدث في ٩/١١ وأسبابه، وتطالب بفتح تحقيق جديد مفتوح وشفاف حول هذه الأحداث، وتؤكد أن لديها دلائل عديدة على أن الحكومة الأمريكية قد تكون مسئولة عن الأحداث أو أنها تعلم مسبقًا بها، وأنها استخدمتها كذريعة لشن حربها ضد أفغانستان والعراق ولتضييق الحقوق والحريات المدنية الأمريكية. وقامت ومازالت الحركة بأنشطة واسعة النطاق ومؤثرة للترويج لأفكارها في الولايات المتحدة.

(٢) Philip Milton Roth: روائي أمريكي معروف حاصل على مجموعة من جوائز الأدب بما في ذلك جائزة بوليتزر. أصدر عام ٢٠٠١ رواية The Human Stain وعام ٢٠٠٤ رواية The Plot Against America.

وبداية، يجب الإشارة إلى أهمية دراسة محتوى إشاعات ٩/١١، ولا ريب أن إدراك ما في الإشاعات من حقيقة أمر بالغ الأهمية، ولقد تحول الطيبون في موقع Snopes.com إلى قوة ثقافية رئيسية بفضحهم لزيف محتوى أفظع الإشاعات التي تم ترويجها في هذه الأعوام. وقبل عصر الإنترنت كان الباحثون في حقول عديدة يكنون احترامًا للطبعات المُبَسَطة لأعمال جان هارولد برونفاند[1]. ويؤكد برونفاند مرارًا وتكرارًا أن ما أطلق عليه "إشاعات" وما يطلق عليه هو "أساطير مدينية" – ذلك المصطلح الذي أدخله بثقة في معجمه الثقافي – قوة حقيقية، وأنها تزيح الستار عن أهم حقائق علاقات القوى في لحظة تاريخية معينة، وتزودنا بمعلومات عن أشكال القلق المعاصرة والرغبات الكامنة وطبيعة العلاقات القائمة بين الناس.

بيد أن من النادر أن يكون محتوى هذه الإشاعة أو تلك هو القصة الكاملة لها. وفي الواقع، فإن ما نعتقد أنه "وظيفة" الإشاعة لا يكمن في محتواها بقدر ما يتجلى في المسار الذي تتخذه. ولذا فالمهم في الأمر هو: من هو الذي تسافر الإشاعة من عنده ومن ثم تعود لتصل إليه؟ وكيف تقوم الإشاعة في رحلتها ذهابا وإيابًا بإنجاز عمل ثقافي مهمة لم يكن ليتم بأي وسيلة أخرى. وعلى سبيل المثال، ففي كتابها Fast Girls درست الصحفية إيميلي وايت[2] مواقع الاتصال على الشبكة

---

(١) Jan Harold Brunvand: عالم وأستاذ جامعي أمريكي شهير أطلق مصطلح "الأسطورة المدينية" كشكل خاص من أشكال الفلكلور المعاصر للمدن، وكان الفلكلور قبلها مرتبط بحكايات الزمن القديم أو ثقافات الريف، وضع مجموعة كبيرة من المؤلفات الشهيرة في مجال الأساطير المدينية وقدمت بعض هذه الأعمال في طبعات مبسطة بعنوان: The Choking Doberman و The Vanishing Hitchhiker وضع مجموعة كبيرة من المؤلفات من أهمها موسوعة الأساطير المدينية عام ٢٠٠١ The Encyclopedia of Urban Legends

(٢) Emily White: كاتبة وصحفية أمريكية معروفة وضعت بحثًا عام ٢٠٠٢حول أسطورة "عاهرة المدرسة" ودرست لهذا الغرض ما لا حصر له من المواقع على الشبكة العنكبوتية فضلاً عن تنظيمها للقاءات مع ما يزيد عن ١٥٠ فتاة مراهقة أمريكية من صاحبات العلاقات السريعة الحرة روت كل منهن قصتها الخاصة، واستهدفت الكاتبة التوصل إلى حقيقة ما =

العنكبوتية التي تدعم أسطورة "عاهرة المدرسة" وتمكنت وايت من البرهنة على أن في التطور الفيزيائي المبكر للإنسان على الأرض خير دليل على الاضطهاد اللاحق للمرأة الذي تعد إشاعة "العاهرة" إحدى تجلياته. بيد أن الأهم فيما توصلت إليه Fast Girls هو أن الكثير من طلاب الصفوف العليا في المدارس، بل وبعض الطالبات يصدقون "أسطورة" "عاهرة المدرسة". واكتشفت وايت أيضًا أن ترديد إشاعة العاهرة بكل تنويعاتها وصورها (مثل:"كل فريق الكرة..." وغير ذلك) بمثابة الخطوة الأولى التي يخطوها المراهقون على طريق نضجهم، وأن لهذا الترديد وظيفة عقابية مهمة لأي طالبة مدرسة يمكن أن تتجرأ لتحلق خارج سرب القبور القائمة بتقرير وضعها الاجتماعي بنفسها. والتكرار المفرط والأقرب للهاجس هنا، أكثر من المحتوى المحدد نفسه، هو الأمر الأكثر فعالية وتأثيرًا. وينطبق نفس التكرار المفرط في ترديد الإشاعة على الإشاعات التي اقتفت أثرها باتريشيا ترنر[١] في كتاب لها صدر عام ١٩٩٣ تتناول فيه وظيفة الربط بين الناس التي أدتها الإشاعات التي انتشرت بين مختلف التجمعات الأفريقية الأمريكية.

* * *

ومن الواضح أن إشاعات "دق إسفين" التي ترددت مباشرة عشية هجمات ٩/١١ كانت كلها عمليا يمكن التنبؤ بها. واقتفت الباحثة جانيت لانجلوي[٢] (عام ٢٠٠٥) بعناية أثر واحدة من هذه الإشاعات هي إشاعة "العرب المبتهجين". ودرست لانجلوي العرب في مطاعم الشرق أوسطيين في مناطق ديترويت

=إذا كانت الفتيات قد قمن بالفعل بما يتردد عنهن من إشاعات ولماذا توجد في كل مدرسة فتاة "سيئة السمعة".

(١) Patricia Turner أستاذ بجامعة كاليفورنيا - بيركلي، متخصصة في الدراسات الأفريقية الأمريكية، والكتاب المشار إليه هو I Heard It Through the Grapevine ويعني بالإشاعات في تاريخ الثقافة الأفريقية الأمريكية.

(٢) Janet Langlois: أستاذ بجامعة واين - ديترويت ميتشجان، متخصصة في الفلكلور ونظرية الفلكلور والأدب الشعبي وبشكل خاص في مجال دراسة الأساطير المعاصرة.

وميتشجان حيث يمثلون أقلية كبيرة. وكانت قد ترددت مزاعم تقول إن العرب في هذه الأماكن قد ابتهجوا فرحا بهجمات ٩/١١. ووضعت لانجلوي يديها على شاهد على هذه الإشاعة (على الطريقة الرائعة لبرونفاند بمصطلحه اللطيف FOAF – اختصارًا لعبارة "Friend of a Friend"– أي "نقلاً عن صديق صديقي" الذي يستخدمه كثيرًا) واقتربت من مصدر الإشاعة (على طريقة: رسالة إليكترونية من زوج ابنتي"!!(١)). وقبل أن أشرح كيف وجدت لانجلوي الشاهد والمصدر لابد بداية من الإشارة إلى أن لهذه الإشاعة أبناء عمومة على الساحل الغربي حيث زعم سائق في مصنع بدويزر للبيرة أنه رأى "عرب" في محل في مدينة بكرسفيلد يعربون عن ابتهاجهم بقتلى البرجين. أوه تصفيق حاد، فهذا السائق الشبح يقسم في هذه اللحظة أن ذلك المحل – وهؤلاء الناس – لن يشربوا أبدًا بعد الآن البيرة الجيدة لمصنع بدويزر. أما على الساحل الشرقي فموقع الأحداث هو محل دنكن دانتس(٢) بمدينة سيدرجروف بولاية نيوجرسي حيث قيل إن العاملين بالمحل كانوا ببساطة يهللون استحسانًا للهجمات. وعلى نفس المنوال ظهرت إشاعة/حقيقة تقول **إن CNN قدمت نبذة "قديمة" عن أطفال فلسطينيين يرقصون ابتهاجًا بالهجمات. وهذه الإشاعة زائفة وكاذبة إلى حد فاضح – بل وأتضح أن تلك النبذة التي قدمتها CNN كانت جديدة ولكن ليس بجدة الإشاعة المساعدة الأخرى التي تقول إن الأطفال كانوا يرقصون فقط بعد أن جاء الجنود الإسرائيليين ليقدموا لهم الحلويات في مقابل أن يرقصوا.**

ولقد اعترفت حتى مجلة التايمز نفسها، بعد بضعة أسابيع من الهجمات، أن قصص"هؤلاء الراقصون الفلسطينيون" و"العرب المبتهجون" تبدو فعلا أهم إشاعات "دق إسفين"، وأكد كاتب التايمز أن عصارة العمل المرهق والمعقد طوال أجيال لمتخصصي الفولكلور والأنثروبولوجي وغيرهم من الباحثين ترى في إشاعات "دق

---

(١) "My son-in-law"– email: بمعنى عرفت أن مصدر الإشاعة نقلاً عن صديق لصديق! ويفرق المؤلف بين صيغتين للإشاعات، الأولى "نقلاً عن صديق صديقي" حيث يتغيب المصدر والثانية "من ند إلى ند" حيث المصدر معروف.

(٢) Dunkin' Donuts من أضخم سلسلة محلات بيع القهوة والطعام الجاهز في العالم.

إسفين" هذه واحدة من أصناف ثلاث من أخطر الإشاعات، بإضافة إشاعات "تحقق الأمنية" و "الغول" (أو إشاعة الخوف) (Tyrangiel, 2001). والأخطر للغاية أكثر من أي شيء في إشاعات "دق إسفين"، على الأقل في سياق ٩/١١، هو أنها ببساطة فائقة تخلق آلية اجتماعية لتحديد هوية "هم" الذين يقعون خارج دائرة المواطنة الأمريكية الصالحة، فضلا عن كون هذه الإشاعات مجتمعة تشكل وسيلة للربط بين مجموعات من الناس لم يكن من الممكن بطريقة أخرى إيجاد غراء اجتماعي متين يجمعهم.

وإليك ما هو ألطف: فيما يتعلق ب"العرب المبتهجين" في ديترويت، فقد توصلت لانجلوي في بحثها حول شاهد ومصدر هذه الإشاعة إلى أن اليهود الأمريكان كانوا غالبية من نقل الرسائل الإليكترونية التي كانت الأداة الأهم والأولى لنقل الرسائل حول "العرب المبتهجين". وإليك ما هو ألطف: فيما يتعلق ب"العرب المبتهجين" في ديترويت، فقد توصلت لانجلوي في بحثها حول شاهد ومصدر هذه الإشاعة إلى أن اليهود الأمريكان كانوا غالبية من نقل الرسائل الإليكترونية التي كانت الأداة الأهم والأولى لنقل الرسائل حول "العرب المبتهجين". وعلى الطريقة الكلاسيكية القائلة "نقلاً عن صديق صديقي" وجدت لانجلوي النسخة الأولى من هذه الإشاعة في رسالة إليكترونية يعود تاريخها إلى ١٢ سبتمبر ٢٠٠١، والتي تشير تعزيزًا لمصداقيتها إلى تقرير من "زوج ابنتي الدكتور" الذي سمع عن "العرب المبتهجين" بمطعم الشيخ من ممرضة كانت تعمل معه بمستشفى هنري فورد ذهبت إلى مطعم الشيخ يوم ٩/١١ لتتناول وجبة غذاء خفيفة! وبعد "تظبيط" هذه الأسطورة الكلاسيكية المدينية وإضافة الملح والتوابل اللازمة، يدعو كاتب الرسالة الإليكترونية من تصلهم الرسالة إلى مقاطعة مطعم الشيخ. هذا في الوقت الذي تشتهر فيه منطقة ديترويت بكونها تضم كتلة سكان كبيرة نسبيًا من اليهود الأمريكان، وهي في ذات الوقت كانت، ومازالت، تضم أكبر كتلة سكانية عربية. وأيا كان حجم اهتمام أسامة بن لادن وأنصاره أو حتى عدم اهتمامهم بالصراع العربي الإسرائيلي، فمن الواضح أن انتشار إشاعات "دق إسفين" في المشهد الأمريكي أفضت مباشرة إلى توصل الأمريكان لفكرة أن هجمات ٩/١١ مرتبطة بطريقة ما بالصراع في الشرق الأوسط.

ومع ذلك فأكثر ما يثير اهتمامي الآن هو أن التلفيق ونقل الرسائل والتأثير باستخدام إشاعات "دق إسفين" أفضى إلى التفاف اليهود في كافة أنحاء منطقة ديترويت الضخمة حول بعضهم البعض ليصبحوا رجلاً يهوديًا واحدًا. فقد انشغل اليهود في نشاط ثقافي جمعهم جميعا (ليرووا لبعضهم البعض مختلف الإشاعات حول العرب) الأمر الذي ساعدهم على التواصل والشعور أكثر بيهوديتهم، وكأنهم في ذلك أشبه بأداء طقوس دينية مشتركة أو التجمع في حدث ثقافي واحد. ومن المثير معرفة حقيقة أن ارتياد مطعم الشيخ كان في ديترويت قبل ٩/١١ "سلوك يهودي" يمثل أحد جوانب المشهد الثقافي الملغز والمميز للمنطقة. وتمامًا مثلما أصبح معروفًا على نطاق واسع أن تناول الطعام الصيني سلوك يميز نشاط اليهود الأمريكان – منذ اعتبروه في مطلع القرن العشرين طعاما آمنا (أي مقبول نسبيا شرعًا لدى اليهود)، أصبح معروفًا أيضًا أن تناول الطعام في مطعم الشيخ كان سلوكًا يهوديًا شائعًا قبل ٩/١١. ووفقا لمالك المطعم، دين هاشم (الذي رفع دعوى تشويه سمعة بعد أن سافرت الإشاعة وأضرت بعمله) أن اليهود كانوا يشكلون قبل ٩/١١ نسبة ٨٠% من زبائنه.

وفي بحثها الرائع حول إشاعة "العرب المبتهجين" تتبعت جانيت لانجلوي مصادر إشاعة "العرب المبتهجين" لتصل إلى جماعة رهبنة نسائية في معبد يهودي بمنطقة ديترويت. وهكذا لم يعد هناك أي سبيل للشك في أن إشاعة "العرب المبتهجين" كانت شأنا يهوديا إلى أبعد الحدود، وبينما كانت الإشاعة من القوة بحيث استحوذت على انتباه عدد وفير من الناس خارج المجتمع اليهودي الأمريكي، فنشرها في مجلة وول ستريت كان فرصة أولى وليس أخيرة لحوارات ومناقشات مكثفة (في الرسائل الإليكترونية وفي الصحافة اليهودية وغير ذلك) حول الطريق الأمثل لربطها بهذا العربي الأمريكي بالذات ومطعمه. ومثلما حدث مع الكثير من الإشاعات التي انطلقت في الساعات التي تلت اختطاف الطائرات، فإن إشاعة "العرب المبتهجين" كانت، فوق أي اعتبار آخر، فرصة للإعلان بطريقة واضحة ومباشرة: "هنا حدود الدائرة الجديدة لما نعنيه ب"نحن".

وبالطبع فإن تلك الدوائر الجديدة لما نعنيه ب"نحن"، قد رسُمت مباشرة كالعادة لوضع اليهود، والإسرائيليين بشكل خاص، خارجها!!. وتتراوح الإشاعات عن اليهود من القصة المخزية الكئيبة عن "المبتهجين الإسرائيليين" ("الراقصون الإسرائيليون" الذين كانوا بالفعل يرقصون) في نيوجرسي مباشرة بعد الهجمات، إلى الإشاعة الأكثر رواجًا حول أن حوالي ٤٠٠٠ يهودي أو إسرائيلي لم يخرجوا من منازلهم لعملهم في البرجين يوم ٩/١١. والهدف الأهم والمرجو من هذه الإشاعة هو أولاً نشر الفوضى في صفوف اليهود والإسرائيليين، ومن ثم تأتي الفكرة الأهم القائلة بوجود تحالف غامض ليهود العالم يتحكم في كل شيء، وهي الفكرة التي ستغذي بدورها الكثير من رؤى جنون الاضطهاد الأكبر التي راجت بعد ٩/١١ والتي ستنمو وتتطور في الشهور والأعوام اللاحقة. لقد بذل الكاتب أميري باراكا[١] جهدًا مضنيًا في قصيدته الطويلة عام ٢٠٠١ بعنوان: "شخص ما فجر أمريكا" ليتوصل في النهاية إلى القول بأن "اليهود" و"الإسرائيليين" أمران مختلفان لا يمكن الخلط بينهما. وأعرب عن ذلك في بضع تساؤلات:

من كان يعلم أن مركز التجارة العالمي سيقذف بالقنابل؟

من قال ل٤٠٠٠ موظف إسرائيلي بالبرجين

---

(١) Amiri Baraka أو Leroi Jones :كاتب وشاعر ومسرحي وصحفي وناقد موسيقي أفريقي أمريكي شهير، اسمه الأصلي ليوري جونز. ولكنه بدله باسم ذي أصول أفريقية، هو أميري باراكا، مشهور بإيمانه بالفلسفة الماركسية، زار كوبا في ستينيات القرن الماضي للتعرف على التجربة والثورة الكوبية، وبعدها تحول إلى العمل السياسي النشيط وبدأ نشر أعماله الأدبية والتدريس بالجامعة، بعد مقتل الزعيم الأسود، الشهير مالكولم إكس وبعده الزعيم الأسود مارتن لوثر كنج، انتمى للحركة القومية السوداء، وتعرض للاعتقال والمطاردة، واغتيلت ابنته عام ٢٠٠٣ وهي في ٣١ من العمر. في أواخر ستينيات وبداية سبعينيات القرن الماضي كتب مجموعة من الأشعار والمقالات المعادية بشدة لليهود. واقترب بقوة من موقف المسلمين من الموضوع، وبدل اسم زوجته لتصبح أمينة. وفي عام ١٩٧٤ ابتعد عن حركة السود وتحول تماما إلى الماركسية ودعم حركات التحرر المعادية للإمبريالية في العالم الثالث. يعد وفق بعض المعايير أعظم أفريقي أمريكي في التاريخ الأمريكي.

أن يلزموا منازلهم في ذلك اليوم؟

لماذا تخلف شارون عن الحضور؟

وفي أبيات أخرى يقول:

من وضع اليهود في أفران؟

من ساعد هؤلاء على عمل ذلك؟

من قال "أمريكا أولا"؟

وحين يكرر باراكا – الذي كافح في أواخر ستينيات القرن الماضي للتوصل إلى موقف ثوري ماركسي للعالم الثالث لا تُفشله اتهامات معاداة السامية – حين يكرر قصة إلغاء رئيس الوزراء الإسرائيلي لزيارة كان مخططًا لها لنيويورك. فهو يحاول التفريق بين "الإسرائيلي" و "اليهودي". تلك قصيدة بالطبع وليست مجرد إشاعة. بيد أنني أود التأكيد هنا على أن دوائر سريان إشاعة ٩/١١ كانت (ومازالت) الملتي ميديا، ورغم ذلك فإن أشكالا أخرى من التعبير ـــ مثل القصائد والأغاني وأعمال الفنون البصرية وغير ذلك ـــ بدأت في استخدام الوسيلة التي تعد ركيزة النشاط الثقافي للملتي ميديا أي النقل المباشر المألوف للرسائل "من شخص إلى آخر".

وبعكس المشاركين في إشاعة "العرب المبتهجين" لم يكن باراكا قادرًا على التحكم بفعالية في الرسالة المتداولة، وعجز بشكل خاص عن إحكام حدود دائرة "نحن" التي يرسمها في هذا الجزء من القصيدة. ولا ريب في أن تضمينه لأسطورة "الإسرائيلي الغائب" يرمي إلى لفت الانتباه إلى تاريخ تدخل حكومة الولايات المتحدة في شؤون الشرق الأوسط وإلى أن الاعتراف بهذا التورط يمكن أن يساعد الأمريكيين على فهم الجغرافيا السياسية التي أحاطت بالهجمات على نحو أفضل، وتكرار باراكا ل: "من؟من؟من؟" هو ببساطة نوع من الاحتجاج على العبارة

المتكررة دوما: "لماذا يكرهوننا؟/إنهم يكرهون حريتنا" والتي أصبحت في الأسابيع التي تلت ٩/١١ شعرًا جماعيًا عامًا قائمًا بذاته. بيد أن ثقافة الإشاعة ثقافة غير مركزية مبهمة بدرجة ما أو مبالغ فيها، ثقافة يصنعها الناس، وعادة لا تاريخية. وفي حالة "شخص ما فجر أمريكا" فمحاولة باراكا تضمين إشاعة "الإسرائيليين الغائبين" لتوظيفها كجزء من الموقف الكبير المعادي للإمبريالية والعنصرية كانت محاولة متواضعة للغاية لا ترقى إلى تلك الجهود الجبارة المشتركة للسياسيين وللتيار العام لأجهزة الإعلام ومن لف لفهم من المجموعات المؤيدة. فمن الجمعية التشريعية العامة لمدينة نيوجرسي (التي ألغت المنصب الشرفي "شاعر الدولة" الذي حصل عليه باراكا) إلى تحالف مناهضة تشويه سمعة اليهود (اختصارا ADL)[١] وغيرهما جاء الرد سريعًا وحاسمًا. وقامت ADL بشكل خاص بإذاعة النبأ فيما لا حصر له من نشرات صحفية ورسائل مفتوحة وما شابه، واتهمت المنظمة باراكا باستخدم لفظ "إسرائيليين" في إشارة إلى كل "اليهود". وبهذا التفسير أحادي الجانب التقطت ADL عنان إشاعة "الإسرائيليين الغائبين" من يد باراكا وانطلقت بجبروت تمتطي صهوة جواده وكأنه جوادها المألوف – جواد معادة السامية. (انظر في هذا الصدد على سبيل المثال لا الحصر موقع:

http://www.adl.org/anti_5emitismJlJaka_main.asp

وفي عملية تأسر الألباب لوضع إسفين/مقابل إسفين، بذلت ADL (بمساعدة من سواد سوق سلع أجهزة الإعلام والشخصيات السياسية المحورية) من الجهد ما يضمن تحول إشاعة "الإسرائيليين الغائبين" على أوسع نطاق انتشار وحيوية إلى إشاعة "اليهود الغائبين". وتنطوي مجموعة إشاعات ٩/١١ عن الإسرائيليين واليهود على مختلف المعاني والمقاصد التي يعارض أحيانًا مباشرة

---

(١) Anti-Defamation League (ADL):"تحالف مناهضة تشويه سمعة اليهود" منظمة دولية يهودية مقرها الولايات المتحدة تدعي العمل لمناهضة تشويه سمعة اليهود والسامية في العالم.

بعضها البعض، حتى يصعب أغلب الأحيان على أي عاقل أن يعيرها اهتماما (مثلا: اكتب الحروف "NYC" على أي ملف ميكروسوفت ثم بَدِّلْ الحروف بالرموز التى توازي موضع الحروف فى قائمة الرموز الموجودة فى الأوامر على المسطرة أعلى الملف، الآن انظر!! ☠✡👍 "الموت لليهود" ثم إبهام مرتفع. وما أود لفت الانتباه إليه الآن هو: كيف أصبحت ثقافة الإشاعة في الولايات المتحدة بعد ٩/١١ حديثا ديناميكيا لا ينقطع حول علاقة الهجمات بوضع اليهود والعرب الأمريكان في الولايات المتحدة، وحول علاقة حكومة الولايات المتحدة السياسية بالشرق الأوسط وحول الفرق بين اليهود والإسرائيليين؟ ويجب أن يكون واضحًا من مورفين تحويل "الإسرائيليين الغائبين" إلى "اليهود الغائبين" أن وحل إشاعة ما بعد ٩/١١ قد شكلته أيادي عديدة. ولذا من الضروري أن نفهم جيدا، في كل حالة على حدة من حالات إشاعات ٩/١١ من هم أكبر أصحاب الأسهم فيها؟

وقد لا تكون ADL هي المبادرة في إشاعات "الإسرائيليين الغائبين" أو "اليهود الغائبين"، ولكنها تولت إلى أقصى حد عملية تكاثرها، وكان تدخلها في تدوير إشاعة دق إسفين هذه من القوة إلى حد مكنها من انتزاع استنكار كتابي رسمي للإشاعة من وزارة الخارجية الأمريكية في بيان صحفي، يقول إن عدد اليهود الذين قضوا في البرجين قارب عددهم في مدينة نيويورك في ذلك الوقت ("إشاعة ال٤٠٠٠ يهودي" ٢٠٠٥). ويتطابق هذا البيان الصحفي تماما مع روح "بورتريهات الأسى" (للنيويورك تايمز) كسبيل إعلامي للإعلان عن ٧٦ من الضحايا اليهود الذين عملوا في Cantor Fitzgerald أو Marsh & McLennan[1] مدربين لكرة القدم أو البسبول أو ما إلى ذلك، وأقيمت تشريفا لهم جنائز تذكارية

---

(١) Marsh & McLennan و Cantor Fitzgerald: الأولى ومعروفة اختصارا بـMMC مجموعة شركات عالمية منتشرة في أكثر من ١٠٠ بلد متخصصة في تقديم الاستشارات والنصائح والحلول في مجال استثمار الأموال، والثانية تعمل في نفس المجال ولكنها أقل انتشار وقوة.

في المعابد والمراكز اليهودية في أنحاء المدينة. وإذ أتوسع في هذا الحديث فليست تلك محاولة لاستجلاء المنطق الكامن خلف المحتوى، ولكن لتوضيح فكرة أننا لا نجد جوهر الأمر في مشهد إشاعات ما بعد ٩/١١ في الحكاية الأصلية، ولكن في ردود الفعل المنظمة عليها.

ولحكاية "العرب المبتهجين" وظيفة أخرى رئيسية – على غرار دق إسفين – لا علاقة لها إطلاقا باليهود أو الإسرائيليين. فحلقة إشاعة "الشيخ" تلتها حلقات أخرى من الإشاعات عن "عرب مبتهجين" آخرين تستهدف توقيع العقاب الحاسم على هؤلاء العرب على الساحة التجارية، مثلما حدث مع القصة التي انتشرت على نطاق واسع والتي تصور سائق في مصنع البيرة بدويزر شاهد اثنين من العرب العاملين بأحد محلات مدينة تقع شمال بيكرسفيلد في كاليفورنيا "يهتفون ويهللون" وهما يشاهدان الهجمات على شاشة التليفزيون. ووفق ما جاء في النسخة الأكثر شيوعًا للإشاعة، فقد نقل سائق بدويزر ما شاهده لرئيسه الذي تعهد بدوره أن بيرة بدويزر لن تصل أبدًا بعد الآن لهذا المحل. وكما افترضت فيما يتعلق بمحتوى الكثير من إشاعات ٩/١١ فهذه الإشاعة لا تعبر من حيث المنطق حتى عن موقف عنصري، فالمقاطعة التي تروج لها أشبه بتحرش طفل مرتعد: (على غرار"سنريهم! لن ندعهم يبيعون بيرتنا بعد الآن") لذا لابد أن نلتفت إلى الأهم في الأمر، وهو إن **مجموعات كبيرة من إشاعات ٩/١١ تروج للعنف الاقتصادي ضد العرب الأمريكان (أو من يبدو من شكله أنه من الشرق الأوسط) كخطوة تستكمل العنف العسكري الذي كان يتم ترسيخه وتوسيعه في أفغانستان والعراق.**

ولا يبدو صعبًا ربط هذه الإشاعات بالتعليمات الرسمية الموجهة للمستهلك التي أصدرها الرئيس بوش ونوابه، ويجري الآن لعنتها وانتقادها، حين قال للأمريكيين إن عليهم أن يذهبوا للتسوق كأفضل رد فعل على الإرهابيين. ولأصدقكم القول لست متأكدًا إذا كان بوش قد استخدم بالفعل كلمات "اذهبوا تسوقوا"، ولكن المضمون الحقيقي لخطاباته بعد ٩/١١... لا يضاهيه إلا تأثير هذه

الخطابات على الذاكرة الجماعية للأمريكيين. لقد طالب بوش الأمريكيين "باستمرار دعمهم وثقتهم في الاقتصاد الأمريكي" وحثهم على"الاستمتاع في الأماكن الأمريكية العظيمة" واقترح أيضا أنه قد يكون الوقت مناسبًا "للذهاب لعالم ديزني في فلوريدا ("At O'Hare," 2001)، إذ كان بوش يعتقد أن أحد أهداف "الإرهابيين" هو إشاعة الخوف في "أمتنا حتى لا ندير أعمالنا، حتى لا يذهب الناس للتسوق... إن هذا هو قصدهم" ("Bush Gives Update," 2001). وإبان حملته الرئاسية عام ٢٠٠٧، أشار المرشح الجمهوري جون ماكين إلى هذه الآراء لكن في محاولة للابتعاد بضع خطوات عن بوش: "أعتقد أن الخطأ الكبير الذي ارتكبته قيادة أمتنا بعد ٩/١١ هو أنهم قالوا للناس إن اذهبوا للتسوق واذهبوا قوموا برحلات" بينما بدلا من ذلك كان يجب دعوتهم لأداء الخدمة العسكرية ("McCain," 2007).

ولكن قبل فترة طويلة من مساعي ماكين وما لا حصر له من المجلات الكوميدية على الشبكة العنكبوتية[1] للإطاحة بتصريحات الرئيس بوش بعد ٩/١١ والتملص منها، كانت قد انطلقت بالفعل بضع إشاعات – أشبه بتصريحات رجال حرب العصابات – حول توجيهات الرئيس "اذهبوا تسوقوا". وتنصح على سبيل المثال إشاعة "الهالوين" التي ظهرت في أكتوبر ٢٠٠١ (وهي ابنة عم حكايات "الإرهابي الممتن" التي ظهرت عملياً في تاريخ سابق ل ٩/١١) مستمعيها الابتعاد عن الأسواق التجارية الأمريكية في عيد الهالوين[2] لأنها ستكون مركزًا لعمليات إرهابية في ذلك اليوم. وكانت كل تنويعات هذه الإشاعة قائمة على أساس "نقلا عن

---

(١) stand-up comics: مجلة كوميدية على الشبكة لصاحبها باسيل وايت. ظهرت في أكتوبر ٢٠٠٣. comedy stand-up comics هو أيضا نوع فني يقف فيه الكوميديان أمام الجمهور ويلقي النكات وغير ذلك، بعض هذه العروض ينشر كمجلة على الشبكة العنكبوتية.

(٢) Halloween عيد الهالوين: عيد يحتفل الأمريكيون به يوم ٣١ أكتوبر من كل عام، وهو عيد "كل القديسين" حيث يقوم الأطفال فيه بالتزين وارتداء ملابس قديسين، أو ملابس أسطورية من نوع ما وينتقلون من بيت لبيت، يطرقون الأبواب ويطلبون الهدايا والحلوى والألعاب والمفاجآت السارة. ويستعد كل منزل مسبقا لتلبية رغباتهم.

صديق صديقي"، حيث سيدة نصحها صديق سابق من أفغانستان بالابتعاد عن الأسواق التجارية الأمريكية في عيد الهالوين، وانتشرت الإشاعة في أرجاء بالتيمور كافة نقلاً عن:"صديقي جيِّل". ومن الواضح تمامًا تعدد وظائف هذه الإشاعة، فهي في ضربة واحدة تؤنسن على نحو مناف للعقل الأفغان كلهم (فكل هؤلاء الرجال المسلمون الأفغان يهتمون بصديقاتهم السابقات!) وتُذكر الأمريكيين، رغم أنف التصريحات الرسمية، أن من المؤكد أن ذهابهم للتسوق ليس آمنًا.

وتؤسس الإشاعة للخطر القادم تأسيسًا استراتيجيًا في المكان والزمان، حيث الخطر قابع ليس فقط في المكان وهو الميدان الأمريكي الجديد بالمدينة، ولكن أيضا في لحظة حرجة هي فرحة الاحتفال بعيد الهالوين، عندما "نتظاهر" نحن وأبناؤنا أننا مُرَوعين مذعورون عندما يقترب الغرباء مع حلواهم (الحديث يجري عن أمريكيين من أصول أخرى يبيعون الحلوى للأطفال في هذا العيد /المترجم) كأنهم أصدقاء مصدر ثقة. وهكذا، ففي عشية هجوم ٩/١١ وهجمات الجمرة(١) التي تلت ذلك الخريف، انطلقت إشاعة الهالوين كعرض من أعراض القلق الأمريكي من الطقس البسيط اليومي المتمثل في التسوق. وفي يوم ٩/١١ نفسه انطلق الأمريكان في حالة تسوق هياجي: ووفقا لـ(2005) Jennifer Scanlon باعت محلات Wal-Mart في ذلك اليوم ١١٦ ألف علم أمريكي في مقابل حوالي ١١٠ ألف في نفس اليوم من العام السابق، لكن منذ تراجع هيجان التسوق هذا، تراجعت معه المبيعات، وتراجعت حركة الناس في المحلات التجارية الكبرى في شهري سبتمبر وأكتوبر (175, 177) بنسبة ٦،٨% وفقا لتقديرات Scanlon. وهكذا أصبحت إشاعة الهالوين نوعًا من التفسير السريالي لهذا المنحى الاستهلاكي المحبط. وتؤكد الإشاعة أن المنطق الأعوج المشوش، أكثر من أي شيء آخر، للكثير جدًا من إشاعات ما بعد ٩/١١ يعود إلى أن الوظيفة الثقافية المركزية لهذه الإشاعات هي بالذات إحداث هذا التشوش والارتباك. ولذا أيضا فالكثير جدًا من إشاعات ٩/١١ لا معنى لها لأن

---

(١) الجمرة مرض مهلك من أمراض الماشية ينتقل بالعدوى للإنسان.

وظيفتها الاجتماعية هي الإرباك والتعمية ونشر الغموض. وفي حالة الهالوين كانت الإشاعة في ذات الوقت مع وضد المسلم، بتحديدها للفروق الدقيقة بين الصديق الأفغاني السابق الطيب من ناحية، والإرهابيين السيئين الذين كانوا بصدد الهجوم على السوق التجاري من ناحية أخرى. وهي في ذات الوقت مع وضد النزعة الاستهلاكية: فنحن نود الذهاب للتسوق من ناحية، بيد أننا من ناحية أخرى ببساطة لا نستطيع.

وإشاعة رجل الحلوى (كما أطلق عليها موقع Snopes.com) تخدم أغراضًا مماثلة، مع، ربما، جرعة أكبر من العداء للعربي والعداء للمسلم. وفي دورة الإشاعة التي جرت في أكتوبر ٢٠٠١، تم تحذير الآباء في نيوجرسي من السماح لأبنائهم في عيد الهالوين بالاختلاط بالناس، وتقبل الهدايا واللعب معهم وغير ذلك من عادات هذا العيد لأن تقارير تقول. إن "رجلاً من أصول شرق أوسطية" قد اشترى كميات ضخمة من الحلوى من مخزن بشمال جرسي! وتُضخم التنويعات المختلفة للإشاعة من حجم السيولة النقدية التي زعمت أن هذا الرجل أنفقها على شراء كميات الحلوى، لكن – كل تنويعه بلا استثناء – كانت تكرر ذكر أن إرهابيين من الشرق الأوسط سوف يحشون حلويات الهالوين بعدوى الجمرة المهلكة. وبالطبع، كما أوضحت Snopes.com وغيرها من مواقع فضح الأكاذيب والزيف، فقد شُيدت هذه الأسطورة على أساس خوف تراكم عقودا من حلوى عيد الهالوين ومن التفاح المرعب – الذي سمعت عنه في شبابي – الذي قد يكون مسمومًا أو محشوًا بأمواس حلاقة (وربما أيضا تكون عمليات القتل على غرار جرائم تلينول[1] عام ١٩٨٢ كامنة في الوعي الجماعي). بيد أن سريان هذه

---

(١) Tylenol: مجموعة جرائم قتل حدثت في شيكاغو عام ١٩٨٢حين مات ٧ أشخاص بعد تناول دواء مسموم من الأدوية المضادة للألم، لم يكتشف الجناة وظل الأمر لغزًا. أطلق على الواقعة اسم تيليبنول وهي الشركة المنتجة للأدوية المضادة للألم وهي نفسها التي تعاطاها هؤلاء الضحايا.

الإشاعة في ٩/١١ يؤكد القصد الرئيسي "التأديبي" لها. وبداية، تلجأ الإشاعة إلى غموض ملفت للنظر في وصف العلامات المميزة لبائع الحلوى الخطير، هذا والتي تفضي في النهاية إلى اعتباره "آخر"، وإذا أضفنا لذلك وضع نيوجرسي حيث يتركز المهاجرون من جنوب آسيا، يتضح أن الهدف الوحيد من إشاعة رجل الحلوى هو رسم دائرة "نحن" التي تستبعد عددًا مهولاً ممن قد يكونون عربًا أو لا يكونون عربًا، وقد يكونون مسلمين أو لا يكونون مسلمين، ولكنهم جميعًا بالتأكيد ليسوا من أصول لاتينية سمراء.

علاوة على ذلك، تنبهنا "نحن" أيضا إشاعة رجل الحلوى هذا ألا نثق (أو بصراحة أن نقاطع) المستثمرين من المهاجرين ومن الأصول الأخرى الذين يعتمدون بقوة على السيولة النقدية لديهم لشراء البضائع بالجملة من أسواق الجملة لتوزيعها على تجار التجزئة أو في المحلات الموجودة بالأحياء التي يقطنونها. وبربط هذا بصورة "حلوى التفاح" والأطفال المعرضين لخطر محدق، يمكن أن نخلص إلى أن هذه الإشاعة أيضا تستهدف توصل متلقيها إلى أن رجال الأعمال ذوي المظهر" الشرق أوسطي" مربكين ومعطلين للتشغيل الأمثل للاقتصاد الأمريكي. ثم ماذا كان يفعل هؤلاء بكل هذه السيولة النقدية؟ وكل هذه الحلوى؟ الإجابة الوحيدة على ذلك هي: "الحلوى المحشوة بعدوى الجمرة في عيد الهالوين!" وكان انتشار هذه الإشاعة إدعاء مغرض للجهل بطبيعة عمل تجارة التجزئة المعاصرة، حيث صُوِرّت الطبيعة الخاصة للصفقات التجارية الحقيقية القائمة على الوساطة بين تجار الجملة والتجزئة وعلى توافر سيولة نقدية كأمر محير ومربك، وعليه جاءت الدعوة لتشديد مراقبة المشتبه فيهم من قِبل الشعب الأمريكي الذي سهل عمل هؤلاء. وإذ لم يتمكن الرئيس بوش من ضبط ثقافة الإشاعة على أفضل وجه يخدم دعوته للشعب الأمريكي للتسوق، فقد أبدت "جماهير أمة الإشاعة" في أقل تقدير استعدادها لاستخدام قوتهم لدعم مبادراته بعد ٩/١١ فيما يتعلق بالعداء للمهاجرين وضرورة قيام الشعب الأمريكي بمراقبتهم.

ومن بين كل الأشكال التي أدت بها إشاعات دق إسفين وظائف اجتماعية وتراكمية جماعية، ربما كانت الوظيفة الجوهرية لها هي إرضاء النرجسية الفردية. فتلك الإشاعات – باختلاف أشكال تعبيرها عن الخطر الذي يلف احتمالات العيش في الولايات المتحدة في خريف ٢٠٠١ – أجمعت دومًا على تشجيع الناس على قراءتها وإرسالها لبعضهم البعض أو مناقشتها بهدف غرزهم في قلب القصة المتنامية ل ٩/١١. ويقول الباحث مارشال بيرمان (2—1 :2002)[١] إنه كتب عن "الحطام والدمار وأول الأموات" وأن أول ما تبادر إلى ذهنه من أفكار بعد أن علم بالهجمات على شاشات التليفزيون كان: "يا إلهي كم تشبه كتابي". وانفرد بنفسه وفكر: "ما مشكلتي؟ تطير في الهواء حطام مباني وأشلاء ناس... بينما يشغلني التفكير في نفسي وكتبي؟" ورغم ذلك فسرعان ما بَرِأ بيرمان من لوم نفسه بعد أن أنتبه إلى أن نرجسيته هذه كانت رد فعل نموذجي على الهجمات، مثله في ذلك مثل الكثير جدًا من الناس، وكما عبر عن ذلك بنفسه، فالناس الذين شاهدهم على شاشات التليفزيون وفي شوارع نيويورك كانوا أيضا "يشيدون أبنية عملاقة شنيعة من شأنها جعل الحدث المروع بكل تفاصيله يدور ويتحرك ويعود من حيث أتى ليلف ويدور حولهم ثانية".

---

(١) Marshall Berman: فيلسوف وكاتب أمريكي ماركسي شهير، وأستاذ العلوم السياسية بجامعة The City College of New York. وكتب بيرمان قبل أحداث ٩/١١ أعمالاً كثيرة عن المكانة التي تحتلها "الأطلال" في الأدب المعاصر. وما يشير إليه المؤلف هو أن بيرمان بدلا من التفكير في الأحداث نفسها بعد وقوعها، استغرق في التأمل في فكرة: كم تشبه هذه الأحداث أعماله السابقة عن الأطلال، ومن ثم أفزعه هذا الاستغراق في أمر شخصي وذاتي بعيد عن الاحداث ليصرخ قائلاً: كيف أفكر في أعمالي وفي نفسي بينما يحدث كل هذا الدمار ويسقط كل هؤلاء الموتى. ومن أشهر أعماله: The Politics of Authenticity: Radical Individualism and the Emergence of Modern Society (1970) و The Experience of Modernity (1982) و Adventures in Marxism (1999) و On the Town: One Hundred Years of Spectacle in Times Square (2006)

واعتمدت إشاعات دق إسفين على بنية محكمة لحكاية أول شخص انطلقت من عنده، الحكاية التي أرسى قلوعها شكّاك بالفطرة كان قد تم إقناعه بها للتو. وهوية الراوي الأول هذه – الشكاك بالفطرة – كفيلة بإفساح مكان للمواطن "العادي" (أي الأغلبية العظمى منا، ممن لم يكونوا أبطالا في ٩/١١ أو بعده) في القصة، وهي أيضا طريقة لا تكلف المرء نسبيًا شيئًا ليكون جزء من الجهد الوطني العام لتخفيف وطأة الأحداث وإعانة المنكوبين. وفي الفصل التالي سأتناول التليثون الشهير الذي أذيع في ٢٠٠١/٩/٢١، ومن بين فعالياته الكثيرة، قدم عددًا من اللقطات من "بنك التليفونات" حيث يشاهد الجمهور هوبي جولدبرج وتوم كروز وبراد بيت وغيرهم من نجوم أمريكا، يجيبون على اتصالات الناس لنعلم أن هذه الكوكبة من النجوم قد وجدت سبيلاً "لعمل شيء" كما وعد توم كروز في كلماته الافتتاحية، فما بالك بالمواطن العادي، ألا يجد لنفسه سبيلاً للمشاركة في تخفيف وطأة الأحداث وإعانة المنكوبين! وقد لا يعني تكرار ترديد الإشاعة شيئًا في حد ذاته، لكنه بالتأكيد بوابة الدخول إلى "الكونفدرالية الأمريكية الصاعدة لضحايا ٩/١١"!.

إن الكثير مما أطلق عليه "ثقافة ٩/١١" قد صورته بالفعل أعمال مؤرخين وأدباء وصحفيين وموسيقيين وغيرهم حاولوا جعل أوسع جمهور ممكن يتبنى المأساة كأنها قصته الخاصة، ليجد كل فرد لنفسه مكانا شخصيا في قلب المأساة. وأحيانا تبدو هذه الجهود – مثلما حدث مع المشاريع المهيبة للتاريخ الشفهي ل٩/١١ التي أطلقتها مجموعة من المؤسسات – أساسية وضرورية في الحقيقة لإنشاء وتطوير سجل قومي جدير بالثقة للحدث وتوابعه. بيد أن إشاعات دق إسفين، جنبًا إلى جنب مع عناصر عديدة أخرى لثقافة ٩/١١، قد استخدمت وهم "رعاية الضحايا وأسرهم والاهتمام بهم وبناء المجتمع" لخدمة أهداف ذاتية أبعد وأعمق. و"الأفكار المحرمة" التي نشرها موقع Salon.com في الذكرى الأولى ل٩/١١، بنبرتها الواثقة:"ألا نجرؤ جميعًا"! تصلح نموذجًا لذلك، مثلها في ذلك مثل

الفيلم الوثائقي "السطور المتوازية" لنينا دافينبورت عام ٢٠٠٤ حيث قادت نينا سيارتها وتجولت بها أرجاء البلاد من لوس أنجلوس إلى نيويورك تسأل المواطنين "العاديين" كيف تأثروا ب٩/١١، بيد أن موضوعاتها (أظن: عن غير قصد) لفتت الانتباه لأشياء أخرى. لقد تطلب الأمر كفاحًا من نينا لدفع معظم الأمريكيين ممن التقت بهم للإقرار بوجود علاقة شخصية، ما لهم بالمأساة القومية، لماذا؟ الإجابة: تبريرًا لمشروعها السينمائي هذا، الذي لا علاقة له إطلاقًا إلا بمحاولتها العودة إلى مدينة نيويورك التي لُفظت منها إلى الساحل الغربي للبلاد. ويبدو الأمر أحيانا للكثير جدًا من الأمريكيين الذين عاشوا زمن تحول ٩/١١ إلى إجابة على كل سؤال – حيث يقول ببساطة عميل مكتب التحقيقات الفيدرالي في رواية لكين هوفس[١] صدرت عام ٢٠٠٦: "إنه ٩/١١ طول الوقت"(197) – وكأن كل أمريكي مجبر على أن يجد لنفسه نقطة تلاقي خاصة مع الكارثة. ومبدأ (نقلاً عن صديق) ومندمجةً أطرافه رأسيا في مجال إذاعة الموسيقى في الولايات المتحدة. فمنذ أزال قانون ١٩٩٦ العقبات أمام اندماج[٢] شركات الإعلام الكبرى التي تتطلع إلى توسيع رقعة عملها وتأثيرها المحلي، امتلكت Clear Channel الأسلحة المطلوبة للتدخل أكثر وأكثر في "برمجة" الحياة الموسيقية الأمريكية. ولعل أحد القرائن الدالة على قوة الشركة في السوق الأمريكي هي نجاحها الكبير في الترويج لهذا القانون (الذي رسخ مبدأ "الرقابة/السيطرة الشركاتية") وكأنه ثمرة لجهود قاعدية جماعية وليس

---

(١) Ken Kalfus كاتب وصحفي أمريكي شهير والرواية المشار إليها هي A Disorder Peculiar to the Country

(٢) Telecommunications Act of 1996 قانون أصدره الرئيس الأمريكي الأسبق بيل كلينتون عام ١٩٩٦ بدعوى: "فتح الأسواق أمام المنافسة الحرة في مجال الاتصال وإزاحة العقبات التي لا معنى لها أمام المنافسة وتوسيع وتعجيل عمل القطاع الخاص في نشر خدمات ومعلومات أحدث تكنولوجيا الإعلام والاتصال. ويسمح هذا القانون ويسهل اندماج شركات في مجال الإعلام والاتصال كانت في الأصل احتكارات كبيرة فيما عرف بالإنجليزية بمصطلح conglomerates إي اندماج (الاحتكارات)، وليس لهذا المصطلح فيما أعلم ترجمة إلى العربية.

تعبيرًا عن مصالح عليا لاحتكارات صناعة الإعلام والاتصال. ويؤكد هذا ما نشره السواد الأعظم من أجهزة الإعلام طواعية عن جهود الشركة في هذا المجال وتصوير هذه الجهود باعتبارها جرت بنفس صيغة "من ند إلى ند" مثل إشاعة الهالوين، وإشاعة "العرب المبتهجين" وغير ذلك من حكايات دق إسفين التي يبدو الأمر. وكأن الناس تناقلتها بنفسها طواعية على طريقة "من ند إلى ند". وللترويج لنسختها الخاصة من الإشاعة استغلت الشركة، على نحو مذهل، نفس صيغة "من ند إلى ند" (بمعنى نقل المواد أيا كانت مباشرة بين الناس دون وسيط أيا كان حتى ذوي الملكية الفكرية/المترجم) في نقل الرسائل (وبشكل خاص تبادل الملفات الموسيقية بين مجموعات مستخدمي الشبكة العنكبوتية الدولية) ذلك السلوك الذي ظلت الاحتكارات العملاقة طوال الأعوام الماضية تندب حظها بسببه معتبرة أنه سيقضي على صناعة الموسيقى قضاء مبرما. وكانت صحيفة الجارديان اللندنية نموذجية في تقريرها حول إشاعة الشركة حيث كتبت تقول للقارئ: "قد تكون وصلتك الرسالة الإليكترونية، ونسخت، غير مصدق، قائمة بما يعتبر الراديو الأمريكي غير ملائم إذاعته من أغاني عشية الهجمات الإرهابية الأسبوع الماضي، ومع ذلك فقد أنكرت Clear Channel، أكبر سلسلة محطات إذاعية في الولايات المتحدة، إصدار قائمة من الأغاني الممنوعة. ومن ناحية أخرى صرح بام تيلور المتحدث الرسمي باسم الشركة لـHollywood.com: "إنها إشاعة. نحن لم نحظر أبدًا إذاعة أية أغاني في محطاتنا الإذاعية"(“Banned Songlist,” 2001).

وهكذا، بلغت قائمة "الأغاني المحرمة" أقصى انتشار لها، ولكن ليس باعتبارها إشاعة حظر الأغاني وإنما إشاعة استنكار ونفي حظر إذاعة الأغاني. وبرغم كل شيء، يجب النظر إلى "هذا الإغلاق المغرض لباب الحظيرة بعد انطلاق الحصان" كجزء من إستراتيجية الشركة التي لا يشك أحد في أنها كانت أحد أوائل الوكلاء الثقافيين ممن خرجوا من بوابة ١١ سبتمبر باستراتيجية اكتساح المجالات التي تعمل فيها. ولذا فإدارة الشركة للإشاعة هو ما سنطلق عليه بعد

مرور خمسة أعوام "فيروس التسويق". ولعل خدعة The Aqua Teen Hunger Force[1] في يناير ٢٠٠٧ أسوء مثال على "فيروس التسويق" الذي نتحدث عنه، وهو تكنيك يستعيض عن الأماكن التقليدية للإعلان في التسويق للأصناف التجارية والأحداث والبضائع وغير ذلك بالشبكات الاجتماعية القائمة. وفي حالة فيلم Aqua Teen استأجرت Turner Broadcasting System فنانين من بوسطن لوضع لوحات ضوئية إليكترونية حول المدينة ترحب بفيلم The Aqua Teen Hunger Force القادم إليهم. وبرغم أن شركة إعلامية مهمة مثل Turner Broadcasting System هي التي لجأت لخدمات كل من بيتر بردوفسكي وشين ستيفنز لتنفيذ مهمة تسويق الفيلم، إلا إنهما لم يسوقا الفيلم باستخدام الإعلانات التقليدية التي تعلق في أماكن مركزية، بل اعتمدا على اللقاء بالناس والتحدث إليهم مباشرة في الشوارع عن الفيلم."[2]

أيا كان، فقد استخدمت Clear Channel ليس فقط الرسائل الإليكترونية، بل أيضا إمكانيات التواصل المتنامية التي توفرها Web 2.0 لتعلم الجمهور الأمريكي أن الموجة الأولى للنشاط الثقافي التي يجب أن نستعد لها بعد الهجمات هي "شد الأحزمة ثقافيًا" "في هذا العالم الجديد المرعب بعد ١١سبتمبر، على الأمريكيين التضحية ببعض ثرواتهم" (المقصود بعض منتجاتهم الثقافية/المترجم) (حتى تلك التي لا مبرر للتضحية بها مثلما أحتج جون بار قائلاً: متى – أذيعت – آخر – مرة

---

(١) The Aqua Teen Hunger Force: هو مسلسل أمريكي تليفزيوني للرسوم المتحركة، عرض عام ٢٠٠٧ في ٨٧٧ دار عرض، والمسلسل فكاهي صاخب يدور حول مغامرات أنواع ثلاثة من الأطعمة السريعة في شكل رسوم متحركة تدخل في تشكيليها بعض العناصر الإنسانية،كأن يتخذ فنجان القهوة أو ساندويتش اللحمة ملامح وجه إنسان أو أنف أو أيدي إنسانية. تحول المسلسل إلى فيلم يشير إليه المؤلف.

(٢) أثارت شرطة بوسطن ذعرًا في مدينة بوسطن بناء على تشخيص خاطئ من شرطي لإعلان وضعته الشركة عن الفيلم في الشوارع واعتبره الشرطي قنبلة ستنفجر، ومن ثم اكتشفت الشرطة حقيقة الأمر، وتحول الحدث بعد إثارة الذعر في المدينة إلى فضيحة كبرى لشرطة المدينة.

– في – الولايات –المتحدة – أغنية "St. Elmo's Fire")[1] باعتبار ذلك مشاركة منهم في الجهد الأكبر لمكافحة الإرهاب. وشيئًا فشيئًا تحولت "إشاعة" الشركة إلى نوع من البروفة تمهيدًا لهجمة مشروع قانون: PATRIOT ACT[2] لإقراره كقانون بعد مرور شهر واحد فقط على الأحداث. ولن أناقش هنا هذا القانون الذي يفرض قبضة حديدية "للرقابة الشركاتية"، ولقد أشار أريك نوزوم في هذا الصدد إلى أنه لم يتطلب الأمر جهدًا كبيرًا لكي يدرك أصحاب محطات الإذاعة المحلية ضرورة الامتثال إلى املاءات قائمة الأغاني المحرمة، ومن ناحية أخرى اعترف الكثير من مدراء البرامج أنهم عشية نشر هذه التعليمات "قد امتنعوا عن إذاعة الأغاني الواردة بالقائمة بسبب القائمة أو بسبب ما يشتم منها من رائحة المنع والحظر".

والقائمة نفسها – إذا استثنينا الخوف الذي تبعثه – سخيفة. فهي في المقام الأول تصور الشعب الأمريكي ضعيفًا هشًا قد يعاني آلامًا مبرحة لو أنه سمع أغنية يتضمن اسمها كلمات: "نار" أو "جنة" أو "جحيم". وأنه لمن قبيل ألعاب الأطفال أيضا أن يختار المرء قائمته المفضلة من بين مجموعة محددة له سلفا – فها هي Shelly Fabares في"Johnny Angel" أو Frank Wilson في "Last Kiss" و، أوه، لماذا ليست أغنية Tell Laura I love her – بيد أن الأهم في الأمر هو ما كانت الشركة تحاول بلوغه بهذه "التعليمات". فهناك إشارات خفية إلى ما هو أكثر أهمية

---

(١) John Parr: جون بار مغني إنجليزي شهير ذاع صيته في ثمانينيات القرن الماضي، ومن ثم تراجعت مبيعاته ليعود للظهور بقوة عام ٢٠٠٦ والأغنية المشار إليها هيSt. Elmo's Fire من ألبوم Another Green World للموسيقي والمؤلف والمنظر والمغني البريطاني الشهير Brian Eno وقد ذاع صيتها عام ١٩٧٥

(٢) PATRIOT Act: قانون أصدره الرئيس الأمريكي الأسبق بوش في ٢٦ أكتوبر/٢٠٠١ حول ضرورة تعزيز وحدة وتوطيد قوة أمريكا في مواجهة ما أسماه "الإرهاب" بعد هجمات ١١ سبتمبر. ويضخم القانون ويوسع صلاحيات الأجهزة التنفيذية بما في ذلك منحها حق مراقبة التليفونات والرسائل وكافة الاتصالات الشخصية للأفراد. ويمنح القانون وزارة المالية صلاحيات واسعة في مجال تمويل عمليات مكافحة "الإرهاب" بشكل خاص ما يتعلق بالمهاجرين والأجانب في الولايات المتحدة.

في القائمة: فاشتمال القائمة على أغنية Imagine لجون لينون (أحد أعضاء فرقة الأغنية البريطانية الشهيرة البيتلز/المترجم) (التي غناها Neil Young في التليثون الشهير في ٢١ سبتمبر) وأغاني فرقة All Rage Against the Machine يعني أن قائمة الأغاني المحظورة معنية بالجانب الأيديولوجي للموضوع – في أقل تقدير – بنفس قدر اهتمامها بحساسية الجمهور الأمريكي بعد الأحداث.

ولعل المغزى الأهم من القائمة في حد ذاتها. هو إعلانها أنه في عالم بعد ٩/١١ سوف تنزع الشركة قناع الحياد، وتعمل كعميل داعم للبرنامج العسكري لبوش. وفي هذا الصدد أوضح آخرون (Krugman, 2003; Boehlert, 2004) أن الاندماج الذي حدث بعد ١٩٩٦ قد سمح للشركة، بعلاقاتها التاريخية العميقة بجورج دبليو بوش، بالترويج لأجندة محافظة. (وكما يؤكد بول كروجمان، كان كبار مدراء الشركة على علاقة ودية للغاية مع بوش إبان أعوام تواجده في تكساس باعتبارهم من أكبر المؤيدين للحزب الجمهوري هناك، ولقد أشترى أيضا توم هيكس نائب رئيس الشركة من بوش فريق البسبول المعروف باسم Texas Rangers[(١)]). وهكذا فدعم انتشار وتأثير إشاعة قائمة "الأغاني المحظورة" كان تظاهرة مؤيدة للحرب وقفت خلفها "محطات الإذاعة المحلية" (التي تملكها كلها الشركة المذكورة) وقمعا للتواجد الثقافي للفرقة الموسيقية Dixie Chicks وللإذاعي هوارد ستيرن[(٢)] (الذي أوقفته الشركة عن العمل بعد مضي أعوام كان يتهرب

---

(١) اشترى توم هيكس أحد ملاك، ونائب رئيس الشركة من جورج بوش عام ١٩٩٨ نادي رياضة البسبول Texas Rangers بأسعار فلكية أضافت إلى بوش ١٥ ضعف ثروته.

(٢) The Dixie Chicks فرقة من ثلاثي من المغنيين تحولت منذ عام ١٩٩٨ إلى إحدى أهم فرق الموسيقى الأمريكية وحققت أقصى نجاحاتها عام ٢٠٠٣ ، اشتهرت بغنائها في نواصي الشوارع وبإصدارها لألبوماتها وبيعها بنفسها وهو سلوك غير معتاد في عالم الموسيقى والغناء الأمريكي. وعرفت الفرقة بعدائها الشديد لسياسات الرئيس الأمريكي الأسبق بوش وبشكل خاص غزوه للعراق عام ٢٠٠٣ وصرح أعضائها غير مرة بشعورهم بالعار لانتماء بوش لمدينتهم تكساس. Howard Stern هوارد ستيرن: شخصية إعلامية أمريكية معروفة ذاع صيته بسبب البرنامج الإذاعي الذي كان يقدمه منذ يناير ٢٠٠٦ وتميز بما أطلق عليه=

طوالها من مسؤوليات أعمال كثيرة اقترفتها يداه). لقد رسمت الشركة تقريبًا مباشرة بعد ٩/١١ خطًا على الرمل معلنة: إذا كان من الضروري وجود جبهة سياسية وجبهة عسكرية ل "الحرب علي الإرهاب" فيجب بالضرورة أيضا وجود جبهة ثقافية. وهكذا أدت إشاعة "الأغاني المحظورة" وظيفة هامة في هذه الأمريكا المابعد ٩/١١ – ومثلها مثل العديد من الإشاعات الأخرى التي أتناولها هنا، فقد لا تكون هذه الإشاعة صحيحة كل الصحة، ولكنها استمدت قوة كبيرة كاختبار لمشاعر الانتماء الوطني أكثر منها احتكام للعقلانية الصرف واحترام لحساسية الأمريكيين بعد الأحداث كما تدعي الشركة. ومثلها مثل إشاعات دق إسفين، تتيح إشاعة الشركة للكثير من الأمريكيين فرصة الالتحاق بركب الكفاح المزعوم ضد الإرهاب عبر "سلوكياتهم الاستهلاكية". وهكذا، فإذا ألغيت أغنية Everclear لسنتا مونيكا (عام ١٩٩٥) من قائمة أغانيك (بدعوى أن الراوي في الأغنية يناشد محبوبته السفر معه إلى الغرب والذهاب للسباحة و"مشاهدة العالم يحتضر" – المقصود مشاهدة غروب الشمس)، أو إذا تخلصت من أغنية "Tuesday's Gone" (رحل يوم الثلاثاء – عام ١٩٧٣) لـLynyrd Skynyrd (لأنه تصادف أن كان ٩/١١ يوم ثلاثاء) التي تدور حول شخص كانت صديقته قد أنهت علاقتها معه يوم الثلاثاء، إذا فعلت هذا فأنت يا شازام تكافح على الجبهة الصحيحة[1].

ولا شك إن ما سعت الشركة إلى حمل الناس عليه بإشاعتها المعقدة حول "الأغاني المحظورة" هو نوع من تفكير السحرة، واستخدمت الشركة كلماتها الشافية المحورية والتي ستصبح مألوفة لآذان أسراها من المستمعين ("التعافي" "الحساسية

=النقاد "تصدير الصدمة" للمستمع. وهو أغلى إذاعي في الولايات المتحدة، وواحد من ١٠٠ أقوى شخصية مؤثرة في العالم وفق التقديرات التي تمخضت عنها استطلاعات رأي أجرتها مجلة التايمز الأمريكية عام ٢٠٠٦، وبرغم خدماته الجليلة للشركة وفي الترويج للرواية الرسمية لأحداث ٩/١١ فقد طردته الشركة.

(١) Shazam شخصية كوميدية أمريكية – وتكافح على الجبهة الصحيحة you are fighting for the good guys

المحلية") لتستولي دون حروب على السوق الثقافي الأمريكي. بيد أن قوتان مضادتان رئيسيتان قطعتا الطريق على مساعي الشركة، للتحكم في الوعي عبر موجات الأثير، جاءت واحدة منهما من الشركة نفسها حين تعارضت مصالحها في السوق مع استمرار تمسكها بسياستها تلك. ولذا فقد كان تنظيم الشركة لهستيريا ضد فرقة Dixie Chick وفرض حظر على أغانيها بعد التصريحات المدوية المعادية للرئيس بوش التي أطلقتها ناتالي ماين (سولست الفرقة) في مطلع عام ٢٠٠٣ (قالت: "تعلمون، إننا ببساطة، نشعر بالعار أن رئيس الولايات المتحدة من تكساس") أحد جوانب سياسة الشركة، والجانب الآخر كان رفضها المخاطرة بخسارة Dixie Chick كأحد عملاء قسم تنظيم الحفلات الموسيقية بالشركة بعد أن حققت الفرقة نجاحات كبيرة وجولات مهمة في أرجاء البلاد.

والقوة المضادة الثانية والأكثر أهمية بما لا يقارن والتي وضعت سياسية الرقابة/السيطرة المركزية الشركاتية على المحك، جاءت مع حركة "حقيقة ٩/١١" التي استمدت قوتها من الإمكانيات الجديدة الهائلة للاتصال التي وفرتها Web 2.٠ والتي كانت تنمو بشكل مذهل وتلتحم مع ثقافة ٩/١١ على نحو لا سبيل للفكاك منه. ولن أخوض هنا في نشأة وتطور هذا التحدي الجديد في مواجهة "القصة الرسمية" ل ٩/١١، ولكنني أود توضيح أن جماعة من المنشقين عن التيار العام يتحركون عادة تحت شعار "حقيقة ٩/١١" – ولكنهم يشكلون برغم ذلك فرقًا نشيطة من مجموعات وأفراد حقيقيين غير وهميين – قد حولت "الإشاعة" إلى تحدي أساسي للرقابة التي تفرضها حكومة الولايات المتحدة والسواد الأعظم من أجهزة الإعلام (مثل شركة Clear Channel) على تدفق المعلومات عن ٩/١١. وسرعان ما تحولت المعارضة التي بدأت كإشاعة إلى: " أغنية ينشدها ٥٠ شخصًا كل يوم " كما وصف أرلو جاثري[1] الجيل السابق المناهض للحرب في رائعته "Alice's Restaurant Massacre".

---

(١) Arlo Guthrie أرلو جاثري أحد أشهر المغنيين الأمريكان، أولى عناية خاصة بالغناء الشعبي وبأغاني الاحتجاج ضد الظلم الاجتماعي، والأغنية المشار إليها واحدة من أشهر أغانيه وقد=

وحول موقع كل هجوم تقول إشاعات المعارضة التي ظهرت خلال أيام من الهجمات:

- لم يسقط البرجان من ضربات وجهتها طائرات، ولكن بسبب متفجرات زرعت في أساسات البرجين.
- لم تتحطم الطائرة United 93 في بنسلفانيا، ولكنها قُصفت.
- لم يُقصف مبنى البنتاجون بالطائرات، بل بالصواريخ.

والفكرة المحورية المركزية للقصة/الإشاعة في كل من هذه العبارات الفريدة هي أن حكومة الولايات المتحدة، أو في أقل تقدير بعض الشخصيات المحورية في الحكومة، إما خططوا بأنفسهم للهجمات أو كانت لديهم معلومات سرية حولها... هنا لم تصمد محاولات التكذيب. وعلي سبيل المثال فالتقرير الرسمي للجنة ٩/١١ الذي صدر عام ٢٠٠٤ لم يضف إلا وقودًا إلى النيران بتقديمه فقط بعض التفاصيل التي اعتبرتها "جماعة الحقيقة" مضحكة، من ذلك على سبيل المثال لا الحصر جواب التقرير على سؤال: كيف حدث أن تمكن المسافرون في طائرة United 93[١] من استخدام تليفوناتهم المحمولة من على متن الطائرة؟ ولقد نظمت حركة "حقيقة ٩/١١" بعد مرور بضعة أعوام على الهجمات مجموعة من الأنشطة الرائعة شاركت فيها مجموعات من المعارضين لسياسة بوش مثل: الحشد المناهض للحرب في حديقة بوسطن العامة في خريف عام ٢٠٠٧ حيث نادي

=وضعها تخليدًا لذكرى والديه اللذين كانا من نشطاء الحركات الاجتماعية المناهضة للحرب، والأغنية اسمها "مذبحة مطعم أليس"

(١) United 93: طائرة تحطمت يوم ١١ سبتمبر بالقرب من شانسفيل في بنسلفانيا، وأشار التقرير موضع الحديث إلى أن بعض المسافرين اتصلوا يستنجدون من على متن الطائرة، فيما كشفت اختبارات خاصة أنه لا يمكن الاتصال بالمحمول على ارتفاع يتراوح ما بين ٤٠٠٠ إلى ٨٠٠٠ قدم – وهو الارتفاع الذي تنصب وفقه أبراج تشغيل المحمول، بينما طائرات مسافرين من نوع United 93 تطير على ارتفاع ٣٠ ألف قدم وأكثر وبالتالي تستحيل قصة التقرير.

الحضور – أعضاء ما أطلقوا عليه "جماعة مروجي الإشاعات!!" – بحقهم البديهي الواضح في حركة سلام أوسع، ووزعوا منشورات وبيانات، واصطف في هذا الحشد معهم نشطاء حركة حقوق المهاجرين والمحاربون القدماء المناهضين للحرب في العراق.

ومن بين الإشاعات كافة حول ٩/١١ من الأصعب إنكار المنطق الذي تتسم به إشاعات حركة "حقيقة ٩/١١". وما أعنيه هو (كما توصلت في جرد سريع قمت به حول ردود فعل الطلبة على إشاعات ٩/١١ – حوالي ٣٠٠ طالب شاركوا) أن الإشاعات الأرجح باستئثار اهتمام الشباب هي إشاعات حركة "حقيقة ٩/١١". وعندما طلبت من طلابي في محاضرة حول ثقافة ٩/١١ الكتابة حول الإشاعات، كان هذا النوع من الإشاعات هو الذي تطلب من الطلاب جهدًا ذهنيًا مضنيًا لتعريفها كإشاعات، حتى في صيغتها الأولى قبل أي تطور تشهده بمرور الوقت، وهي أيضا الإشاعات التي واجه الطلاب صعوبة أكثر لتخيلها في السياق العام لنقل ولتأثير الإشاعات، وشعر الطلاب باليأس في سعيهم للبرهنة على صحة أي من (أو كل) إشاعات الحقيقة (أو حتى زيفها). وفي أبريل ٢٠٠٦، أثناء درس لي مع حوالي ٥٠ طالبًا يؤدون اختبارات القبول بالجامعة جاءوا بصحبة آبائهم، دعوتهم لفتح مناقشة حول إشاعات ٩/١١ بداية بتدوين ما يتذكرونه باعتباره أكثر الإشاعات رواجا في الولايات المتحدة في الشهور الأولى بعد يوم الثلاثاء ذلك (كان يوم هجمات ٩/١١ ثلاثاء/ المترجم). بيد أن معظم النقاش دار حول ما "اعتبرته أنا" إشاعة، وكانت كل الأسئلة التي وجهها هذا الحشد تدور حول رسائل شخصية تلقوها على الإنترنت الأمر الذي يوصلنا إلى حركة "حقيقة ٩/١١". بكلمات أخرى، فقد عمّرت احتجاجات حركة "حقيقة ٩/١١" أكثر من العمر المعتاد لإشاعة وعاشت حياة ثانية كمبدأ في منظومة سياسية راسخة. ومع ذلك ففي الأسابيع التي تلت الهجمات الأولى طافت هذه القصص حول الخطف وحول مواقع التحطم وعبرت نفس المسالك التي عبرتها أي إشاعة من إشاعات "إسفين المحرك".

وهناك، فيما أظن، بعض التفسيرات لتحول إشاعات/حقائق ٩/١١ من مجرد احتجاج معزول إلى قوة اجتماعية رئيسية. والاعتبار الأول في هذا الصدد، ويوافقني على ذلك الكثير من الباحثين، هو أن إشاعات/حقائق ٩/١١ تمكنت من ربط شظايا الفوضى التي شاعت في ذلك اليوم والخروج بأفكار ذكية عن حقيقة ما حدث. ويشير الناقد السينمائي جوناثان روزنباو (2006a)[١] في تعليقه على فيلم United 93 أن الفيلم يقدم قصة مريحة للأمريكيين حيث يقول لهم أنهم قاتلوا وقاوموا ببطولة ووطنية بينما لم تستطع القيادة الحمقاء للدفاع الجوي عمل شيء لإسقاط الطائرة التي أعدت لتنفيذ عملية قتل بالجملة سوي الهرولة بذعر هنا وهناك. وفي مقارنة مع الفيلم الذي "قدم شيئا ما للأمريكيين" يقول روزنباو حول إشاعات/حقائق ٩/١١، موسعًا بؤرة النظر، أن في هذه الإشاعات إذا أخذت مجتمعة (مع ملاحظة أن هذه الإشاعات كثيرًا ما ترفض بتهمة تبنيها "نظرية المؤامرة"): "مؤامرة واحدة كبرى من"النخبة المستنيرة"[٢] وجماجم وعظام وزعماء صهيون وإدارة بوش تمارس سيطرة كلية على التاريخ"). وبالفعل أولى كثيرون ظهورهم باستخفاف لإشاعات/حقائق ٩/١١ الأمر المرتبط بلا شك بظواهر في الحياة الثقافية من نوع الأحكام النهائية التي عبر عنها تري باركر ومات ستون في العرض[٣] الذي قدماه في حديقة South Park عام ٢٠٠٦ والذي أشارا فيه إلى أن

---

(١) Jonathan Rosenbaum ناقد سينمائي أمريكي

(٢) Illuminati: يشير اللفظ تاريخيا إلى الفئات الاجتماعية أو الأشخاص الذين يدعون صفة التنوير الديني والانتماء لأصول اجتماعية ضاربة في التاريخ، والرئيس الأمريكي الأسبق بوش كان يفاخر دائما بهذه الانتماءات ويبدو أن الإشارة إلى ذلك أو السخرية منه أمر غير مستحب أو محظور. ويشار بنفس اللفظ أيضا إلى ما أصطلح على تسميته "النظام العالمي الجديد" أو النخبة القائمة في الظل تدير هذا النظام. بيد أن الإشارة المباشرة هنا هي إلى منظمة تآمرية متوهمة أو حقيقية تتحكم في الظل في مقدرات العالم خلف حكوماته ومؤسساته، سأضطر اختصارًا لترجمة هذا اللفظ "النخبة المستنيرة" بين هلالين

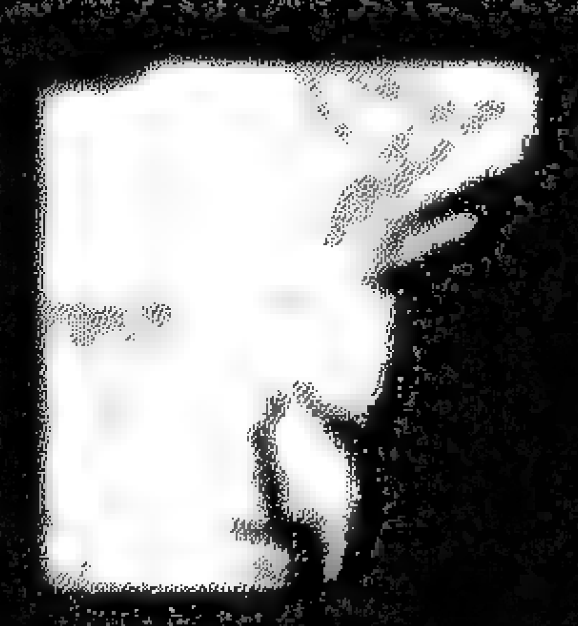
(٣) Trey Parker and Matt Stone: العرض المشار إليه هو "Mystery of the Urinal Deuce"

الرئيس وأتباعه (مرؤوسيه) هم بالفعل العقول المدبرة لأهم الإشاعات المعروف أن مصدرها إشاعات/حقائق ٩/١١ - والنتيجة أن ينفض الناس عن هذه الإشاعات ويرفضونها: وتتجلي هنا كأبرز ما يكون سلطة الإدارة الأمريكية في الاستخدام الأمثل لنظريات المؤامرة. بيد أن ما يرفض روزنباو وتري باركر ومات ستون الاعتراف به (أو أنهم يلغونه عمدا) هو حقيقة أن الرئيس بوش وشخصيات أخرى محوريه في إدارته كانوا يكذبون على الشعب الأمريكي لكي يلفقوا قضية ضد العراق، أكاذيب أخفت الكثير جدًا من الحقائق في "الرواية الرسمية" لكي تتحول إلى رواية مقبولة.

لقد تغافل من ادعى أن إشاعات/حقائق ٩/١١ تغازل "المشاعر السطحية" للناس عن المظاهر العارمة للرفض العام التي ساعدت على تحول إشاعات/حقائق ٩/١١ من مجرد عمل فردي إلى حركة معارضة. ولقد اعتمدت بثقل كل الإشاعات الرئيسية لما بعد ٩/١١ على Web 2.0 بحيث لا يمكن تصور نقلها وإرسالها وتبادلها بدون نشأة وتطور مواقع YouTube, Google video, internet message boards, and political blogging and wikis. ووفق بعض التقديرات بلغ عدد مشاهدة Loose Change[1]، الفيلم الوثائقي الذي أصبح أشبه بكارت دعوة لحركة إشاعات/حقائق ٩/١١، على الإنترنت حوالي ١٠ مليون مرة - فضلاً عن مشاهدات إضافية لا حصر لها سهلتها تكنولوجيا التبادل المباشر للمواد بصيغة "من شخص لآخر" على الإنترنت والدي في دي وغير ذلك (وزع شخص دي في دي أصدرته حركة إشاعات/حقائق ٩/١١ على المشاركين في التجمع المناهض للحرب في بوسطن في خريف عام ٢٠٠٧ وظل يردد طوال الوقت ترنيمة واحدة "انسخوا الكثير منه").

---

(١) Loose Change: مجموعة من الأفلام بنفس الاسم صدرت تباعا ٢٠٠٥-٢٠٠٦-٢٠٠٧-٢٠٠٩ كتبها وأخرجها دايلان أفيري Dylan Avery وتدور حول فكرة رئيسية، هي أن هجمات ٢٠٠١/٩/١١ قد خططت لها ونفذتها عناصر متنفذة في الولايات المتحدة الأمريكية، وتستند الفكرة على دراسة ملفات الأحداث والتأكيد على أن شذوذًا يعتري كثيرًا من جوانبها.



The Independent Thinker's
9/11 FACT SHEET

What occurred on September 11th, 2001 is a matter of facts, physics and unprecedented violations of national protocol by American officials themselves. Here are 10 points to consider. There are hundreds more.

1. No steel-framed building before or since 9/11 has ever collapsed due to fire.

2. No official agency (FAA, FBI, or the airlines) has ever released a list of the 9/11 passengers. But within hours, the FBI released a list of the hijackers.

3. Multiple air-defense drills were planned for the morning of 9/11. These exercises left only two fighter jets available to protect the entire Northeastern United States.

4. Building 7, a 47-story skyscraper and part of the World Trade Center complex, was not struck by a plane but collapsed in 6.5 seconds at 5:20 p.m. on September 11th, in the exact manner of a controlled demolition.

5. There was no visible airplane debris where Flight 93 supposedly crashed in Pennsylvania – only a smoking hole in the ground, much like a bomb crater.

6. Office fires burn at low temperatures of 600-800 dF. Jet fuel is an ordinary hydrocarbon; its maximal burning temperature is 1200 dF in open air. Steel melts at 2750 dF. Neither jet fuel nor the burning contents of the buildings could cause the towers' steel structure to buckle or fail.

7. Tests have shown that cell-phone calls cannot be made at altitudes over 4000 to 8000 feet, as cell towers are located on the ground. Commercial airliners fly at 30,000 feet and above. No passenger could have successfully placed a call for help by cell phone from an airborne plane on 9/11, as reported.

8. 9/11 was immediately declared an "act of war" by President Bush. The rubble from the Twin Towers' collapse was carted away and the steel sold and shipped overseas without examination.

9. Enormous profits were made by insiders on plummeting stock prices of the two airlines involved in 9/11 – American and United. Federal law protects their identities.

10. Accepting victims' compensation barred 9/11 families from further discovery through litigation.

وأود أن نعتبر إشاعات/حقائق ٩/١١ التي ترددت ونمت وصُنفت في الشهور والأعوام التي تلت ٢٠٠١/٩/١١، كمبادرة ضخمة "مفتوحة المنشأ"[(١)] وعلى ضوء هذا الفهم، أظن، أن مجموعة إشاعات/حقائق ٩/١١ يجب النظر إليها باعتبارها عصيانًا قاعديًا، ثورة ليس فقط على الرقابة/ السيطرة الحكومية على التحقيق فيما جري في ٩/١١ ولكن أيضا على الرقابة/ السيطرة المركزية لأجهزة الإعلام الأمريكية على يد الشركات مثل شركة Clear Channel وغيرها. و"مفتوحة المنشأ" عبارة تشير في الأصل إلى مجموعة واضحة من القواعد والمبادئ المتعلقة بتصميم وانتشار برامج الكومبيوتر، تطورت وأُتقنت منذ أواخر التسعينيات من القرن الماضي. **وللعصيان المدني الذي تعلنه المواقع "مفتوحة المنشأ" هدف مركزي. هو تدمير العلاقات الحميمية للغاية بين الحكومة والمصالح التجارية التي تجسدها قوانين مرتبطة بالملكية الفكرية.** أما أقصى هدف يتوخاه هذا الجهد الجماعي، فهو تعزيز الابتكار وتوسيع حرية الحصول على تكنولوجيا جديدة ومضمون جديد.

ولقد كان من المفيد مؤخرًا التفكير فيما يتضمنه مفهوم المبادرة "مفتوحة المنشأ" من معاني خارج إطار تطوير وتبادل برامج الكومبيوتر الذي كان الأساس

---

(١) Open Source Initiative (المبادرة مفتوحة المنشأ) مصطلح يطلق على وسائل اتصال على الشبكة العنكبوتية تصمم على أساس شفرة معينة متوفرة لجميع مستخدمي الشبكة العنكبوتية، وهكذا تنفتح وسائل الاتصال أمام جميع من يرغب في المشاركة فيها على أي نحو كان بما في ذلك تطويرها وتحسينها، ولعل أشهر هذه المحاولات الموسوعة متعددة اللغات المعروفة باسم (ويكيبيديا/Wikipedia) التي تأخذ المقطع الأول من اسمها من wiki وجمعها wikis التي يشير إليها المؤلف. ولا ينظر إلى المبادرات مفتوحة المنشأ فقط باعتبارها خطوة تكنولوجية عملاقة وتاريخية لتطوير الاتصال والتفاعل بين البشر، بل أيضا كفلسفة جديدة للاتصال تشجع الجميع على المشاركة في تطويرها وتصميمها من كافة جوانبها. ويطلق على المواقع الإليكترونية التي تنشأ على أساس هذه الفكرة "شبكات اجتماعية"، وانتشرت الأخيرة في العقد الأخير انتشارًا مهولا في أرجاء العالم ولعل أشهرها: (اليوتيوب والفاس بوك والويكيز والبلوجز)

الأولى والفقه الأصلي للمبادرات "مفتوحة المنشأ" المعنية بالدرجة الأولى ولعلها الأخيرة بمشاركة ما لا حصر له من عدد مستخدمي الشبكة في تطوير برامج الكومبيوتر. في حين تراهن حركة حقيقة ٩/١١ في المقام الأول على الطبيعة الخاصة للمبادرة "مفتوحة المنشأ" المتمثلة في لا مركزيتها/شيوعها ولا عنصرية عملها، وتتفق الحركة مع الكثير من غايات "الإبداع الجماعي" و"التعديل المستمر" و"اللا – عنصرية" التي اتسمت بها عمليات تطوير برامج مثل: Linux و Firefox من ناحية، و Wikipedia من ناحية أخرى. وإذ تعتمد صيغة "من ند إلى ند" التي تميز إشاعات/حقائق ٩/١١ جزئيا على الجمعيات والاتحادات القائمة (للعلماء والنشطاء السياسيين على سبيل المثال) لكنها تعتمد أيضا على النمو الهائل لتنويعات مختلفة من الشبكات الاجتماعية الجديدة التي تنشأ على الشبكة العنكبوتية باستخدام مفهوم المبادرة "مفتوحة المنشأ"، حيث يتحول ال "صديق" (في صيغة: نقلاً عن صديق صديقي) إلى"فعْل" حقيقي غير وهمي، وفي كل إمكانيات التواصل والاتصال التي توفرها Web 2.0– بما في ذلك مواقع مثل Friendster, Live Journal, Facebook, and MySpace – أصبحت الدعوة "لإقامة صداقة" لغة جديدة في الاتصال، لغة شكلت أساسًا قامت عليه حركة حقيقة ٩/١١ وساعدت في تحولها من إشاعة إلى مبادئ في العمل الاجتماعي.

والإشاعات، التي اجتمعت لتشكل حقيقة ٩/١١ باختلاف موضوعاتها وما تشير إليه، ضرورية لحشد وتعبئة الناس حول إسقاط الثقة عن الحكومة الفيدرالية. وعلى ضوء هذا الفهم، من الهام التأكيد على أن عددًا كبيرًا من فناني الهيب هوب قد انضم للعمل الذي تقوم به قيادات مجموعات مثل حقيقة ٩/١١. ولقد استخدم موسيقيو الراب – بما في ذلك الفنان الأفريقي البيروي الأصل الشهير ب"التكنيك الخالد" والفنانين الأفارقة الأمريكيين: Paris, Jadakiss, و Lost Children of Babylon – مجموعة من عناصر حقيقة ٩/١١ للخوض في قضايا أشمل حول الإمبريالية والأعراق وسيطرة شركات الإعلام وغير ذلك. وكانوا أثناء ذلك

يديرون مناقشات مع الشباب الأمريكي الذي لم يكن بوسعه بطريقة أخرى التعرف على الاجتهادات الثقافية التي يؤسسون لها. وارتبطت بالحركة أيضا قائمة طويلة من الفنانين الأمريكيين الجماهيريين الذين استخدموا ٩/١١ كفرصة لتوسيع رقعة انتشارهم في السوق.

ولعل أبرز نشاط موسيقي في هذا الإطار، هو نشاط "التكنيك الخالد" والموسيقي الشهير "باريس"، والأخير بشكل خاص. استخدم ليس فقط موسيقاه (بشكل خاص ألبومه عام ٢٠٠٣ Sonic Jihad مع غلافه الذي يصور الطائرة United 93 وهي بصدد قصف البيت الأبيض وصورة الغلاف الداخلية لباريس وعلى فمه شريط لاصق) ولكنه استخدم أيضا موقعه على الشبكة باسم "Guerrilla Funk" ولقاءاته وأجهزة الإعلام لترسيخ موقفه كصوت احتجاج أفريقي أمريكي مهم. وفي لقاءاته مع الإعلام يصر باريس على أنه بالإضافة إلى موسيقاهم على فناني موسيقى الراب استخدام الإنترنت للوصول إلى محبيهم. وفي تعليق له على ما نشرته مجلة "شئون سياسية" بعنوان: "باريس يقدم موسيقى راب سيئة"(٢٠٠٣) قال باريس إن:"هناك محاولات تحاك لقمع المعارضين والآراء المختلفة على نحو يجعل من الضروري اللجوء إلى الإنترنت، لقد أصبح الإنترنت الآن الشيء الوحيد الموجود الذي ظل غير خاضع للرقابة/السيطرة". ويستخدم موقع باريس (guerrillafunk.com/paris) الحرية النسبية التي يوفرها الإنترنت ليعامل مستمعيه كمواطنين. ولقد أصبح الموقع – بقائمة القراءة الضخمة والأرشيف الثري على نحو مذهل بالمقالات السياسية والثقافية ودعمه المميز لأسلوب تبادل الملفات على طريقة "من ند إلى ند" – برنامجا كاملاً لحركة احتجاج ثرية وعميقة.

إن موقع باريس وألبومه Sonic Jihad (الجهاد بالصوت) وفيلمه الوثائقي: Aftermath: Unanswered Questions from 9/11 (آثار الكارثة: أسئلة عن ٩/١١ لا تجد إجابات) كلها تشن معًا هجومًا مدروسًا على القصة الرسمية ل٩/١١. وأغنية "What Would You Do" بشكل خاص تعكس التيار القوي من الريبة

والشك في الحكومة الفيدرالية الذي نجده في كل إشاعات/حقائق ٩/١١، ويردد باريس في أغنيته: "**لا تنسي... لقد جعلونا عبيدًا، صدروا الإيدز إلينا واغتصبونا/ ولاية أخرى لبوش معناها حربا ثانية ركضا وراء الأرباح/كل شيء يدور في الخفاء حتى لا يتمكن الناس أبدا من التفكير في التصدي له!**". حتى إن باريس أشار إلى "النخبة المستنيرة"! وبما أن باريس استشهد ب"النخبة المستنيرة" أصبح من السهل رفض أغنيته باعتبارها تتبنى "نظرية المؤامرة" بل واعتبار كل الأقاويل العامة المنتشرة حول وجود حكومة عالمية في الظل وحول سيطرتها على كل شيء (بما في ذلك صورة التمثال على أوراق النقد الأمريكية) ما هي إلا "خطاب كراهية"، بيد أن هذه الإدعاءات لا تنفي أبدا حقيقة أن "نظرية المؤامرة" تستخدم كشفرة جاهزة ليس لرفض "كلام" بعينه فقط، وإنما في الحقيقة لرفض ومصادرة نفس حق المتحدث في أن يُستمع إليه، وكما أشرت سابقًا فالإدارة الأمريكية هي الطرف الأعرف بالاستخدام الأمثل لنظريات المؤامرة التي هي أقصى تجلي لسلطتها. وحول تهمة نظرية المؤامرة التي يلصقونها بمن أرادوا أشار موقع باريس بحكمة إلي:

"إن إلصاق لافتة "نظرية المؤامرة" بالآخرين هو تكتيك عادة ما تلجأ إليه أجهزة الإعلام لتشكك مباشرة في أصوات المعارضة ومن يبحث من الناس عن الحقيقة. ولقد كان تكتيك خلق أعداء مختلقين لأهداف شخصية موجودا منذ زمن ظهور الصراعات على الأرض. بالطبع، لا تتوفر لديهم براهين محددة على المؤامرة – فأجهزة الإعلام لن تسمح أبدًا بذلك – ورغم ذلك فهناك وفرة من الأدلة الفعلية التي تشير إلى مؤامرة حقيقية باسم "مصالح الولايات المتحدة". وإذ نعلم أنه لا تتوفر براهين محددة حول تورط أي بلد آخر، فأول شيء عليك عمله الآن هو أن تظل تكرر على نفسك سؤال: "من المستفيد؟"

وتكشف أغنية باريس بإشارتها إلى فكرة أن الحكومة الأمريكية قد ابتلت عمدًا الأفارقة الأمريكان بمرض الإيدز حجم انخراط باريس في حركة احتجاج ضد العنصرية تربط بين القمع الداخلي والإمبريالية الخارجية.

ولا تدع أغنية "What Would You Do" مجالا للشك في أن باريس يقدم نفسه كأفريقي أمريكي وأنه يستخدم الإطار العام لإشاعات/حقائق ٩/١١ لصياغة برنامج مناهض للعنصرية. ويقول في هذا الصدد في أغنيته: "والآن اسأل نفسك من كان الأكثر قربا قبل ٩/١١ من (بوش)... ابن...[١] لا أحتمل اسمه... حتى ال....[٢] يلوحون الآن بالأعلام احتجاجًا وكأنهم فقدوا عقولهم". وتستمر الأغنية: "الحيلة الحقيرة الأقدم في التاريخ هي اختراع عدو/من شيطان زائف /لتتمكن الحكومة من ممارسة قذاراتها/حتى تستطيع انتزاع حريتك منك/ تضربك وترهقك وتفتشك/ولا يتغير شيء سوى احتجاز المزيد من الملونين في السجن/هؤلاء الخنازير مازالوا يضربوننا/يبدو أننا ننسى... أما أنا فأتذكر... قبل سبتمبر كيف فعلها هؤلاء الشياطين...[٣] جولياني، اسأل ديالو[٤] كيف حاله". وكمثقف ينتمي للشعب يؤدي باريس عملاً حاسمًا، ولا ريب في التزامه بقضية حقيقة ٩/١١. ولكنه أيضا بينما يستخدم هذه الحقائق (أو الإشاعات وفقا لموقفك) يفتح باريس ثغرة في نافذة، نافذة يود عبرها إلقاء الضوء على المظالم المستمرة للعنصرية التي ترعاها الدولة في الولايات المتحدة، بما في ذلك واقعة اغتيال المهاجر الأسود

---

(١) Motherfuckas نقلاً عن الأصل بالإنجليزية

(٢) Niggas لفظ بذيء للغاية يشتم به فقط الأسود أسود آخر طعنا عنصريا في أصله

(٣) Fuck_Giuliani عن الأصل بالإنجليزية ولتفاصيل حول جولياني راجع هامش ٧٠

(٤) Amadou_Diallo: مهاجر أمريكي من غينيا عاش في مدينة نيويورك حيث قتل سنة ١٩٩٩ ولم يبلغ ٢٣ عامًا على يد ٤ من ضباط شرطة المدينة أطلقوا عليه ٤١ رصاصة، وبرأت المحكمة الضباط الأربعة من دمه. وكان ديالو غير مسلح وفق شهادة الشهود أثناء إطلاق النار عليه، وبعد اغتياله ثارت حركات احتجاج سوداء ضد العنصرية في الولايات المتحدة. ويلمح النص إلى علاقة ما بين مقتله وبين السياسي الأمريكي المعروف جولياني.

أمادو ديالو على يد ضباط مدينة نيويورك عام ١٩٩٩. وبينما كان العرب الأمريكيون، بالطبع، بؤرة أسوء أشكال الاضطهاد بعد ٩/١١، يسطر باريس هنا حقائق ٩/١١ في سجل تاريخ العلاقات بين السود والبيض في الولايات المتحدة، ويرسم ملامح التقاليد الخطابية العنصرية التي تمتد في الزمن حتى خطاب فريدريك دوجلاس عام ١٨٥٢، ويطالبنا باريس بالاعتراف بالأساليب التي أفضت إلى حرمان الأفارقة الأمريكان (أو أنهم يجب أحيانا أن يحرموا أنفسهم) من السعادة الآسرة التي يمنحها الشعور بالوطنية.

وهناك نموذجان آخران من موسيقى الراب قد لفتا نفس الدرجة من الانتباه الشديد ل"الإشاعات" التي تحولت إلى "حقيقة ٩/١١". لقد تحول "التكنيك الخالد" إلى واجهة للحركة. فالتسجيل الذي وضعه عام ٢٠٠٣ باسم Revolutionary (الثوري/الجزء الثاني) أرسى أساس التكنيك الخالد ك"حقيقة" بارزة في الحركة، وكثيرا ما تستشهد المواقع الإليكترونية لحقيقة٩/١١ بأغنية "The Cause of Death" (قضية موت) كمساهمة هامة للتكنيك الخالد في الحركة.

ولقد تمكن التكنيك الخالد من إدخال عبارات صعبة مثل مذهب ولفويتز[١] إلى كلمات أغنيته دون أن يفضي هذا إلى الإخلال بالموسيقى، ثم ها هو ينضم إلى حشد الكورس لترتفع أصواتهم معًا مرددة أن البرجين قد دمرا عمدًا: "لا تَدَّعِ العَبَط متظاهرا أن الولايات المتحدة لم ترتكب أعمالاً بفظاعة تدمير البرجين/...كنت هناك أراقب البرجين ورغم ذلك لم أكن الأقرب إليهما/ رأيتهما ينهاران على

---

(١) Wolfowitz doctrine: وثيقة سرية حول سياسة الدفاع والخارجية الأمريكية لأعوام ١٩٩٤-١٩٩٩وضعها نائب وزير الدفاع الأمريكي بول ولفويتز في فبراير ١٩٩٢ أي بعد سقوط الاتحاد السوفيتي وسميت باسمه. كان من المفترض أن تظل سرية حتى نشرتها النيويورك تايمز في ١٩٩٢/٣/٧. ورسمت الوثيقة سياسة الولايات المتحدة الجديدة بعد سقوط الاتحاد السوفيتي والمعسكر الاشتراكي والتي تعتمد الفكرة المركزية لعالم القطب الواحد والضربات العسكرية الوقائية المسبقة للقضاء على أي قوة تفكر في احتلال مكانة القوة العظمى الأولى في العالم.

الأرض وكأنهما ممتلئان بالمتفجرات" ويستمر التكنيك الخالد متفاديًا النقد الذي قد يوجه إلى نظريته باعتبارها تضفي على بوش قوة كبيرة لا يملكها في الحقيقة، فيؤكد ل"المحافظين" "أنا لا أعتقد أن بوش فعلها، لأنه ليس على هذا القدر من الذكاء".

وفي نسخ مختلفة لأغنيته التي صدرت عام ٢٠٠٥ ببساطة بعنوان "بن لادن" قدم التكنيك الخالد وزملاءه (بما في ذلك Chuck D, KRS-ONE, Mos Def) قراءة عرقية صعبة ل٩/١١. والمقطع المتكرر في الأغنية والذي يردد:" بن لادن لم يدمر تلك المشاريع بل أنت يا.... (شتائم بذيئة/المترجم) (يدخل هنا سطر مأخوذ من أغنية لمغني الراب Jadakiss صدرت عام ٢٠٠٤ حيث يسأل المغني:) "لماذا" في اتهام صريح لبوش أنه المسئول عن تدمير البرجين. وإنجاز الأغنية يتمثل في أنها قد جمعت الحقائق المعروفة عن ٩/١١ والتي تشير إلى أن الهجمات كانت فعلاً داخليًا، مع تذكير عاصف بتدمير الحكومة الأمريكية لمجمعات مساكن عامة بدأت ب Pruett-Igoe[1] في سانت لويس عام ١٩٧٢ لتستمر طوال عصر الهيب هوب. ويستخدم التكنيك الخالد الإشاعة (إشاعة تدمير بوش للبرجين) ليروي قصص تحول "تجديد المدن" إلى "تدمير المدن" – القصص التي اكتملت وأسدلت عليها ستر في وضح النهار.

وتمد الأغنية خيوط هذه القصص العنصرية حتى النهاية لتصل إلى أن تفسير التمرد في العراق باعتباره ولاء لصدام ما هو إلا زيف وأكاذيب، يقول:

---

(١) Pruett-Igoe: مجمع سكني ضخم كان يضم ٣٣ مبنى مكتظ بفقراء السكان في مدينة سانت لويس بميسوري بدأ استخدامه عام ١٩٥٥، ومن ثم بدأت الأمور والحياة تتدهور داخل المجمع ومع نهاية الستينيات من القرن الماضي بلغ الفقر والجريمة والعزل العنصري حدًا رهيبًا وأصبح المجمع ظاهرة خطيرة كتبت عنها أجهزة الإعلام في العالم. لم تجد الحكومة الفيدرالية الأمريكية حلا لمشاكل المجمع سوي تدميره. ولقد خلد المبنى ووحشية قصفه مجموعة من الفنانين والموسيقيين. ويلمح النص إلى أن الحكومة دمرت المجمع لتدمر معه منطقة احتضنت موسيقى الهيب هوب التي كانت تعبر عن حركة احتجاج اجتماعي بين السود.

سأوضح لكم لماذا هي خاطئة كلية،

لأنه إذا قامت الليلة بلد بغزو هوود [(١)]

فستشتعل الحرب في هارلم ومرتفعات واشنطن

وعندئذ لن أحارب تأييدا لبوش أو الحلم الأمريكي الأبيض

سأحارب نعم، لكن لاستمرار بقاء شعبي سأحارب احتراما لنفسي.

وفي مواجهة الدعوات الإجبارية "اتحدوا نحن نقاوم" يشجع التكنيك الخالد فكرة وحدة الجنس التي ترفض الدعوات المنتشرة على نطاق واسع ل"القومية المتعسكرة".

ولعل أقوى تحدي لموسيقى الراب للحكايات السائدة عن ٩/١١ جاء مع الإصدار الأول عام ٢٠٠٥ لأغنية "تقرير ٩/١١: المؤامرة العظمى" لفرقة "أبناء بابل المفقودين"[(٢)] الموسيقية السرية للغاية لموسيقى الهيب هوب في فيلادلفيا. وتضم الفرقة أنصار الزعيم النوابي[(٣)] الروحي ملاتشي زي يورك. وبالإضافة إلى التعاليم الصوفية لملاتشي زي يورك، ففي كلمات أغاني الفرقة نلمح تأثرهم بحركة ٥%[(٤)] – رافد من روافد أمة الإسلام– التي كانت قوة رئيسية في موسيقى الهيب

---

(١) Hood جبل بولاية أوريجون بالولايات المتحدة

(٢) راجع هامش ١٢

(٣) Nuwaubian -Nuwaubianism: اسم يشار به إلى مجموعة من العقائد والتعاليم لأتباع الزعيم الروحي الأمريكي المسلم الأسود دويت يورك Dwight York المعروف أيضا باسم Malachi Z. York وباسم عيسى الهادي المهدي ,Issa Al Haadi Al Mahdi وهو زعيم روحي وكاتب وموسيقي نادى بتفوق العرق الأسود وأسس مجموعة من التعاليم حول القومية السوداء وجمع أنصاره من بين المسلمين السود في مدينة نيويورك عام ١٩٧٠. تأسست حول تعاليمه تنظيمات سرية محظورة. اعتقل ولوحق على يد السلطات الأمريكية غير مرة حتى اعتقاله عام ٢٠٠٢ حيث وجهت إليه ١٠٠ تهمة وصدر حكم بسجنه ١٣٥ سنة. معظم ما يتناقله الناس حوله هو ملغز وغامض أكثر منه تاريخي واضح.

(٤) Five Percent Movement حركة ٥% تسمى أيضًا The Nation of Gods and Earths(أمة الآلهة والأراضي) أو اختصارا للاسم الأخير NGE وتسمى Five-Percent=

هوب في أواخر ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي. وتمضي الفرقة بإشاعات ٩/١١ قدما لتبلغ بها تقريبًا مستوى الرياضيات البحتة: **وعلى المستمعين ليتمكنوا من فهم أغنيتهم "نظرية المؤامرة" تتبع خيوط التاريخ الغامضة التي تأخذنا إلى مصارف عائلة روتشايلد واللجنة الثلاث**[1] **والعلاقة بين الرموز المرسومة على ظهر الدولار الأمريكي من ناحية والنجمة الخماسية من ناحية أخرى.** وتُروي الأغنية على مستويات عدة (الخاطفين أنفسهم – الرئيس بوش – أعضاء القاعدة وغيرهم) وبأساليب تأثير مختلفة. وإظهارًا للتعاطف مع كل ضحايا ٩/١١ في سياق نقد متواصل لإدارة بوش، تصل الأغنية لذروة هدفها الأكبر بتأسيس موقف يُمَكِن الأفارقة الأمريكيون غير المسيحيين – "المسلمين" بسبب الافتقار لكلمة أخرى

=Nation (أمة الـ٥%) و Allah's Nation (أمة الله) وFive-Percent Nation of Islam (أمة الـ٥% إسلام) و Five Percenters (الـ٥%) أسسها عام ١٩٦٤ في حي هارلم في مانهاتن بنيويوك كلارنس سميث Clarence Smith الزعيم الروحي الأمريكي الأسود المسلم الذي كان أنصاره يسمونه (الله) أو الأب والذي كان يعتبر أنه وأنصاره جزء من أمة الإسلام. احتجزته السلطات الأمريكية في مصح عام ١٩٦٩ باعتباره مريضًا بالشيزوفرينيا، ثم اغتيل في نفس العام في حي هارلم الذي كان يسكنه، وبقت الجريمة مجهولة الفاعل إلى زمننا هذا، وظلت تعاليمه حتى الآن حية بين الأفارقة الأمريكيين.

(١) Rothschild banking family – Trilateral Commission: (Rothschild banking family) عائلة روتشيلد المصرفية: أسرة روتشايلد أثرياء من يهود ألمانيا، تمتد جذورهم تاريخيًا إلى ١٧٤٤، أسسوا بنوك ومؤسسات مالية عالمية بما في ذلك في نابلس الفلسطينية وكرمتهم بشكل خاص النمسا وبريطانيا. أيدوا وناصروا ودعموا بكافة السبل الصهيونية العالمية وبناء دولة إسرائيل، وتولى أحدهم بنفسه قيادة أولى المستعمرات الإسرائيلية في فلسطين، وأعلن آخر منهم وعد بلفور، هم من بنى في الواقع الدولة الإسرائيلية برؤوس أموالهم ولذا يعدوا الآباء الأول للصهاينة وبناة إسرائيل. و Commission Trilateral (اللجنة الثلاثية) منظمة قامت عام ١٩٧٣ على أساس مبادرة شخصية من ديفيد روكفلر رئيس مجلس العلاقات الخارجية بالكونجرس الأمريكي آنذاك لتطوير علاقات التعاون بين الولايات المتحدة وأوروبا واليابان، وأعتبرها بعض الأمريكيين آنذاك بديلاً للمجلس نفسه. عنت اللجنة منذ البداية بوضع خطط للتجارة والمال على مستوى العالم باعتبار أن على الدول الكبرى تأمين سلامة العالم بترتيب وتنظيم الاقتصاد العالمي. اعتبر البعض اللجنة محاولة للهيمنة على الاقتصاد العالمي، واعتبرها البعض الآخر حكومة ظل كوكبية.

أكثر إيجازًا وتعبيرًا – من المشاركة في الجدل الدائر حول الهجمات وآثارها. وكما صاغ الأمر ريتشارد رو عضو الفرقة في لقاء صحفي قائلاً إن الأغنية تصلح على أحد مستوياتها أن تكون موسيقى تصويرية للفيلم الوثائقي لمايكل مور "فهرنهايت ٩/١١" لكن: "ابن... (لفظ بذئ/المترجم) لم يرغب في الاستعانة بأي موسيقى حقيقية للهيب هوب!!!!" (لقاء صحفي مع الفرقة ٢٠٠٦).

وفي صيف ٢٠٠٤ اختصر مغني الراب الأمريكي الأشهر جاداكيس Jadakiss كل إيقاعات وألحان باريس والتكنيك الخالد وفرقة أبناء بابل في سبعة كلمات تقدم عصارة الوظيفة الداخلية للإشاعة لحشود المشاهدين. ففي أغنيته "لماذا" – الحدث الموسيقي الأهم في صيف ٢٠٠٤ (التي ظهرت في ألبوم Kiss of Death واحتلت المكانة الأولى في استطلاع Billboard charts) – صب جاداكيس مزيدًا من الوقود على نار إشاعات حقيقة ٩/١١. وفي صف طويل من الأسئلة التي تبدأ ب"لماذا" (ومنها اسم الأغنية) يوجه جاداكيس سؤالاً صريحًا "لماذا دمر بوش البرجين؟"[1] وفي التغطيات الصحفية الأولى التي رافقت إصدار الألبوم، غذى جاداكيس الخلاف الذي دار حول أغنيته، وتحدث بوضوح كأفريقي أمريكي وكرجل أعمال في هذا المجال، وأصر بالدرجة الأولى على أن إدخال هذا السطر إلى الأغنية جاء من شعوره أن جورج بوش "كان له يد" في الهجمات: "لهذا السبب استخدمت هذه الكلمات على هذا النحو... وكثيرون جدًا من شعبي شعروا أن له يد فيما حدث" (Heim, 2004) وهكذا مرة أخرى يتضح أن ترديد إشاعة ٩/١١ ليس عملاً بسيطًا من أعمال الاحتجاج، بل أيضا يحتوي ضمنا، في الضفيرة العامة، على خصلة مستقلة من الاحتجاج الأفريقي الأمريكي على محاولات ما بعد ٩/١١ لمحو الهويات العرقية لصالح الوحدة القومية الكبرى.

---

(١) تدخل في صياغة هذا السؤال بالإنجليزية سبع كلمات: Why did Bush knock down the towers

بيد أن جاداكيس كان أيضا يتحرك كرجل أعمال ذكي، فكان يعرب بسرور عن سعادته بالخلاف الذي دار حول أغنيته، وصرح في ٢٠٠٤/٧/٩: "إنهم يراقبونني في كل مكان، وهذا جيد... هذا يعني أن كلماتي بلغت مسامع الجميع" (Hall, 2004). وتأسيسًا على هذا النجاح الكبير في تغذية الآلة الإعلامية، مع ما رافقه من صرخات احتجاج متوقعه من البلوجز وبرامج التوك شو talk show اليمينية، خطى جاداكيس الخطوة التالية في الترويج للأغنية مصرحًا للإعلام أن هذا السطر من الأغنية من الواضح أنه يفهم باعتباره "مجازا" (Soults, 2004) وبعكس بروس سبرينجشتان الذي وضع عمله عن ٩/١١ (The Rising) كرد فعل عضوي شعبي حتمي صريح على الهجمات، اعترف جاداكيس بمناوراته للترويج لعمله عن ٩/١١ في السوق. والترويج البارع الذي قام به جاداكيس لأغنيته "Why" وكلماتها السبع الحاسمة لهو نموذج رائع للدور المركزي الذي تلعبه الإشاعة في الثقافة الأمريكية بعد ٩/١١، وللطريقة المذهلة التي عملت بها الجهود الثقافية القاعدية في تناسق مع القوى الاجتماعية الأكثر مركزية والأوسع نطاقا. لقد كانت الإشاعات هي ردود الفعل الثقافية الأولى – أحد أهم الأشكال الثقافية للتصدي للتغييرات التي أتى بها ٩/١١ مباشرة بعد الهجمات. وفي الأسبوع الأول التالي ل ٩/١١، وبينما كانت إشاعات ٩/١١ في حالة مخاض، كانت صناعة الترفية الأمريكية أيضا تصيغ كيفية دخول أول ردود فعلها إلى المشهد. وكان: (أمريكا: تخليد الأبطال) الإجابة التي جاءت من هوليوود وناشفيل ونيويورك.

الفصـــل الثـاني

التـــليثون

ليس من قبيل المفاجأة أن تصبح البرامج الإخبارية المرآة العاكسة لرد الفعل الثقافي الفوري على ٩/١١ حيث ظهرت عناوين جديدة مدوية (من ماركة "أمريكا تحت القصف" تصاحبها موسيقى الحدث - بالقرع المدوي على الدرامز) وكانت محطات ABC, NBC, CBS, FOX,CNN أول من خرج لجمع شتات أخبار الحدث للجمهور الأمريكي والمشاهدين في أرجاء العالم. ولم يتطلب الأمر وقتًا طويلاً لدخول اللاعبين الرئيسيين الآخرين من صناع الترفية إلى المشهد، وبدأت مباشرة الأحاديث حول كيفية استيعاب الفن الجماهيري[1] للمأساة والتعبير عنها. والفكرة الرئيسية للإجماع الذي بْرز بسرعة نسبية بعد الأحداث تتلخص في أن الهجمات سوف تفضي إلى تخلي الأمريكيين عن ولعهم بالعنف في الأفلام وولعهم بالسخرية في أي من فنونهم الجماهيرية.

وبدأت مباشرة النقاشات حول عنف الفنون الجماهيرية، وبدت جميعها متخمة ليس فقط بالحقيقة الأساسية أن ١١ سبتمبر كان يوم المذبحة الرهيبة، ولكن أيضا منقوعة في فكرة أن أسلوب الهجوم غير منبت الصلة -بطريقة ما - بقوانين الفنون المرئية التي استنتها هوليود. ولقد كان الناقد الثقافي صلافوج زيزك أحد أوائل من صاغوا هذه الفكرة (عام ٢٠٠١) حين كتب قائلاً: "إن اللقطات التي

---

(١) راجع هامش ١٦ حيث نوهت إلى أن لفظ Popular بالإنجليزية وترجمته في هذا السياق "شعبي" لا يعكس المعنى المراد، فكل منتج ثقافي تنتجه الشركات الكبرى هو "شعبي" أي أوسع انتشارًا بسبب رخص سعره.

شاهدناها للبرجين المنهارين لا يمكن إلا أن تذكرنا بأكثر المشاهد ترويعًا في الكارثة المسماة بالإنتاج السينمائي الكبير... ولتتأكد عليك فقط استحضار سلسلة الأفلام بداية من Escape from New York وحتى Independence Day. و"المستحيل" في هذه الأفلام هو بالضبط الهدف: وهكذا بطريقة ما، حصلت أمريكا على ما تخيلته، على المستحيل، على قصف البرجين، وتلك هي المفاجأة الكبرى". ولخص المخرج السينمائي روبرت التمان هذا الرأي التفسيري للحدث بعد شهر من الهجمات بنبرة تنطوي على قدر أكبر من الاتهام، وقال في هذا الصدد: "إن الأفلام تؤسس لنموذج، وهؤلاء الناس قد استنسخوا الأفلام. لم يكن ليفكر أحد في اقتراف عملاً مشابها ما لم يكن قد شاهده في فيلم. فكيف نجرؤ على مواصلة عرض هذا النوع من الدمار الجماعي في الأفلام. إنني فقط أعتقد أننا نحن من يخلق هذا الجو ومن يعلم الآخرين كيف يقومون بهذه الأفعال"(Roten, 2002) وعلى هذا المنوال اندفع الكثير من المعلقين في الأسابيع الأولى بعد ٩/١١ للتأكيد على أن الأمريكيين سوف يفيقون الآن من سهوهم ويرفضون دفع أموالهم لمشاهدة أفلام العنف، ولسوف يطالبون بنوع آخر جديد من الترفية والتسلية. وتردد على نطاق واسع أن تقارير صدرت حول مشاريع سينمائية وضعت على الأرفف أو أعيدت كتابتها أو منعت من الصدور (لعل أشهرها فيلم الممثل أرنولد شوارتزنيجر (Collateral Damage) لضرورة الأخذ بعين الاعتبار للوقائع الجديدة لأجهزة الإعلام في عالم ما بعد ٩/١١.

وبالعودة إلى التقارير حول الهجمات من المذهل أن نرى كم كانت التغطيات الإعلامية متخمة تمامًا بالحديث عن الأفلام. ولقد أشار توم انجيلهارتد (عام ٢٠٠٦) إلى ظاهرة التوسع في تناول الصحفيين في الإعلام المكتوب والتليفزيون لفكرة: "مقارنة أحداث ٩/١١ بأفلام المعارك والحركة التي تنتجها هوليود" أو تحديدًا أفلام الكوارث، وكم أصبح مألوفا أن نشاهد لقاءات صحفية مع الناس في الشوارع منقوعة بتوابل مشابهة. والأهم في كل الأحاديث التي دارت حول الأفلام هو

الإصرار المفرط على أنه لا يمكن التوصل إلى "المغزى الثقافي" للهجمات دون تحليلها لعناصرها الأولية وتفكيكها وإعادتها مرة ثانية إلى ذات السياقات القصصية والخيالية التي أرستها هوليود! بكلمات أخرى، ولكي أكون واضحًا، فإن أهم متعهدي ثقافة أجهزة الإعلام في الولايات المتحدة قد اندفعوا إلى مشهد ما بعد الهجمات ليقولوا للجمهور الأمريكي، في تظاهرة نرجسية متوقعة "واصل أنت متابعتك لمحطتنا ونحن سنقول لك ماذا يجب أن تشعر". وفي أجهزة الإعلام، كان منتجو التليفزيون هم الأقل إقبالاً من الموسيقيين ومخرجي الأفلام على دخول هذه الأحراش، وربما يعود السبب في ذلك إلى الطبيعة التجارية الأكثر وضوحًا لشبكات التليفزيون (أغنى الإعلانات المتواترة كل بضعة دقائق) حيث من الصعب استمرار الإبقاء على جو القداسة الجنائزي الذي ميز المحاولات الثقافية الجماهيرية المبكرة لتخليد ضحايا الهجوم. وعندما دخل التليفزيون سوق ما بعد ٩/١١، تميز هذا الدخول بالحذر وحدث هذا في أشكال خاصة (مثل التليثون موضوع حديثنا والحلقة الخاصة ب٩/١١ من "الجناح الغربي"[١] اللذين قُدما باعتبارهما خارج الشكل الإعلاني المألوف لبرامج التليفزيون) درء لتهمة استغلال الموقف. وكانت المهمة الرئيسية للتليفزيون، كما لاحظت بذكاء ماريتا ستاركين (عام ٢٠٠٧)، هي إعطاء الإشارة عندما يحين الوقت الذي يجب فيه على الأمريكيين العودة للحياة الطبيعية. وبملاحظة أن شبكات التليفزيون قد خسرت ملايين الدولارات من واردات الإعلانات بسبب التغطيات الإعلانية غير مدفوعة الأجر عن الهجمات، فقد كان من الضروري للغاية العودة إلى البرامج العادية المألوفة - المصحوبة بالإعلانات، وهكذا كانت "عودة ظهور البرامج التجارية" كما أشارت "إيذانا بنهاية دولة الطوارئ".

---

(١) The West Wing الجناح الغربي: مسلسل تليفزيوني درامي أمريكي خصص حلقة خاصة لأحداث ٩/١١

ومع حلول أول "نهاية أسبوع" بعد الهجوم كان الأمريكيون قد رَوِضُوا في حظيرة "الواقع" الجديد. ومن بين أقوى الوصايا والتعاليم التي تلقاها المواطنون هي أن السخرية لن يكون لها أي وجود في أي مكان في حياتهم الثقافية. وجاء هذا الإعلان على لسان روجر روزنبلات[1] في برنامج إخباري (عام ٢٠٠١)، عن مسودة مبدئية لمقال كان سينشره بعد أسبوع في مجلة التايمز. تساءل روزنبلات ماذا تغير بالفعل في الأيام القليلة التي مضت منذ ٩/١١، ثم أجاب قائلاً إن هناك تغيير واحد هو أن ما حدث سيضع نهاية لعصر السخرية واللامبالاة. لقد أعتدنا طوال ٣٠ عامًا، عمر يعود بنا إلى وقت تشييد الأبراج، الحياة في ظلال موقف جوهره ألا نصدق شيئًا، وألا نأخذ شيئًا مأخذ الجد، وأنه لا يوجد ما هو حقيقي واقعي. وليس هناك ما هو أشد واقعية من هؤلاء الوحوش المتعصبين[2] الذين قصفوا البرجين والبنتاجون والذين أجبروا الطائرة على الهبوط في بنسلفانيا. وهكذا فتغيير واحد سوف يحدث بالتأكيد. هو أن الابتسامة في الحياة الأمريكية، أن القهقهة والاعتقاد بأن شيئًا جادًا لا يجري، هذا بالتأكيد سيتغير. ولقد تردد صدى نبوءة "الجدية الجديدة" التي أعلنها روزنبلات في أرجاء الأرض وبسرعة اتخذت وضع العقيدة الثابتة.

وترافق الحديث عن هذا الاتجاه ب"الفعل". "السوف نسعى لعمل شيء" كما تغنى قائلاً توم هانكز (ممثل يهودي أمريكي شهير بطل فيلم شفرة دافنشي/المترجم) مضفيًا وقارًا وهيبةً على ما يقول في تليثون "أمريكا: تخليد

---

(١) Roger Rosenblatt: صحفي وكاتب ومسرحي ومعلم أمريكي كان لفترة طويلة كاتب عامود في مجلة التايمز الأمريكية، عرف أيضًا بمشاركته في البرنامج الإخباري PBS News Hour program المشار إليه

(٢) Zealots:(الوحوش المتعصبين) طائفة يهودية قاومت سيطرة الرومان على فلسطين في العقد السابع بعد الميلاد ومنها صفة: المتعصب، راجع قاموس المورد وموسوعة Encarta وقاموس The American Heritage والموسوعة البريطانية وقاموس Oxford وموسوعة Webster

الأبطال" الذي أذيع فيما يزيد عن ٣٠ محطة وتابعه حوالي ٦٠ مليون مشاهد يوم ٢١ سبتمبر. والهدف المباشر للعرض وهو "رفع المعنويات و، كما نتعشم، جمع مبالغ نقدية ضخمة" كما صاغ توم هانكز الأمر كأحد أهم المشاهير الذين شاركوا في تلك الأمسية - هذا الهدف استمر على جبهات أخرى. لقد جمع تليثون تخليد الأبطال وفقا لأكثر التقديرات شيوعًا مبلغًا يتراوح ما بين ١٥٠-٢٠٠ مليون دولار لصالح "صندوق تليثون ٩/١١" الذي تديره United Way (تحالف منظمات خيرية أمريكية/المترجم)، التي أعلنت أن التليثون جمع ١٢٨ مليون.

وأخرج التليثون جول جالين (مخرج ومنتج وسينارست أمريكي/المترجم) الذي كانت أهم انجازاته قبل هذه الليلة معظمها ذات علاقة بصناعة الاحتفالات مثل: The MTV Movie Awards, the Academy Award Preshow, a Rock and Roll Hall of Fame Induction Ceremony. (وكان أن وجد جالين نفسه في هذه الليلة فسطع نجمة في الأعوام القليلة اللاحقة وأخرج تليثون Hurricane Katrina وآخر خاص بعنوان "أبطال CNN" الذي "كَرَّمَ أناس عاديين قاموا بأفعال غير عادية"!). وكان اختيار جالين نموذجًا فريدًا لانسجام المخرج والمادة: فلقد بدا الاحتفال في الكثير من أوجهه أشبه بمنحة سخية لصناعة الترفية، وإظهارًا. لكم أخذ مشاهيرنا مأخذ الجد، مهمة تعليم من لم يتعلم منا بعد كيف نتصرف في هذا الكون المعاد تنظيمه من جديد.

وحفلات موسيقى الروك جمعا للتبرعات، تقوم على خبرة تمتد ٣٠ عامًا، تاريخًا بدأ عام ١٩٧١ بكونسرت نظمه جورج هاريسون عضو فرقة البيتلز البريطانية الشهيرة كرس دخله لدعم بنجلاديش (عرض حديقة ميدان ماديسون الذي تحول إلى فيلم) وللفت الانتباه للحرب التي كانت دائرة في ذلك البلد والمجاعة التي انتشرت بين نسائها بسبب الحرب. ومنذ ذلك الحين أخذ الموسيقيون الجماهيريون يتجمعون في أحداث كبيرة لجمع التبرعات دعمًا لمنظمة العفو الدولية وللمزارعين الأمريكيين ولضحايا المجاعة في إثيوبيا على سبيل المثال لا الحصر. ومقارنة

بحفلات جمع التبرعات هذه جاء تليثون تخليد الأبطال هجينا شاذا ونسخة ممضوغة على مستوى الأسلوب، ومجموعات الفقرات المقدمة واختيار الأغاني والكيفية التي يؤدي بها الموسيقيون والمتحدثون إجمالا عملهم. بيد أن العرض قد حقق بضربة واحدة مجموعة أهداف، ومحاولاته لتحقيق أكثر من مهمة، أفضت إلى كمية مثيرة للدهشة من اللخبطة، والإهمال وكثير من المفاجآت أيضًا التي توضح كم كانت قوى السوق مستعجلة ومستغرقة ببلادة وفظاظة في ابتكاراتها تلك.

ومن اللطيف دائما اصطحاب الطلاب لنتابع معًا كيف ينتهي بهؤلاء المشاهير المطاف في هذه الأماكن في تلك اللحظة. ومن الواضح لهم أن من المؤكد أنه ليس من قبيل الصدفة أن يكون جورج كلوني ونيل يونج ووكليف جين وجولدي هون و كلنت إيستوود وأليسا كييز في قائمة الموجودين. وإذا لم تكن صدفة ماذا عساها تكون؟ وعندما أوحيت لطلابي بفكرة أنه ربما قام عملاء في نيويورك وهوليود وناشفيل بإشعال النار في خطوط التليفون، وكابلات السرعة العالية أثناء أسبوع الإعداد للتليثون، ووجهت بكورس استهجان، ثم بالقول. إنهم لا يجدون مشكلة في افتراض أن حضور سيلاين دايون التليثون يعني بالضرورة أنها بصدد إصدار ألبوم جديد. وبدون الدخول في التفاصيل المحددة للتخطيط للتليثون (برغم أنه ليس من الصعب، في تصوري، ملاحظة التأثير الهائل ل Creative Artists Agency على سبيل المثال في صناعته) فمن الأهم ملاحظة أن هذه الفعالية تعد تعبيرًا صارخًا عن مصالح صناعة الترفية - أحد أهم تطلعات جيل الانفجار السكاني[(١)]. ولقد ساعد جالين في إخراجه للفعالية عدد من أكبر الكتاب وأكثرهم

---

(١) Baby-boomer:(جيل الانفجار السكاني") يستخدم هذا المصطلح تعبيرًا عن الفترة - أو الأشخاص - الذين ولدوا في المرحلة التي تلت الحرب العالمية الثانية (١٩٤٦-١٩٦٤) والتي شهدت قفزة ضخمة في المواليد فيما يشبه انفجار سكاني. ويشير المصطلح في السياق الثقافي إلى رفض هذا الجيل أو إعادة تعريفه للقيم التقليدية في مجتمعاتهم، وكان هذا الجيل قد نشأ في أجواء وفرة وازدهار وبالتالي كانوا الأوفر صحة والأكثر ثراء وتطلعوا إلى=

تأثيرا بما في ذلك شخصيات سياسية هامة مثل بيجي نونان كاتبة خطابات الرئيس الأسبق ريجان (التي أشارت أنها كتبت الكلمات التي ألقاها كل من توم كروز وجوليا روبرتس في التليثون) وآن لويس مساعدة الرئيس الأمريكي الأسبق بيل كلينتون لشؤون الاتصال. ولعل الأكثر رمزية في التشكيل السكاني للبرنامج هما كاتبا السيناريو مارشال هيرسكوفيتش وإدوارد زويك وكانا معًا الفريق المسئول عن دراما thirty- something[(١)] (التي تعد بالنسبة للبعض أعلى نقطة بلغها حضيض النرجسية) التليفزيونية في أواخر ثمانينيات القرن الماضي وبداية التسعينيات. وبرغم "ضخامة العرض وحياديته وخلوه من الطبيعة التجارية" فقد كان "تخليد الأبطال" إلى حد بعيد طرفًا حيويًا في سوق البضائع والأفكار. ولم يكن العرض فقط بمثابة خلاصة لأسلوب جيل الانفجار السكاني ومشاعره ومواقفه السياسية وحسب، وإنما ساعد أيضًا على تأسيس قواعد ومفردات لغة فن ٩/١١ التي علينا إتباعها عشية الحدث.

ولقد سلط العرض الضوء أيضًا على بعض شخصيات من خارج جيل الانفجار السكاني، حيث حُجزت مقاعد خاصة في الصف الموسيقي لشخصيات جيل لاحق، واحتجزت بعض أهم أدوار المقدمين لممثلي "الجيل الأعظم" (أعني ممن عاشوا سنوات الحرب العالمية الثانية). وتضمنت قائمة الحضور فنانين ممن ولدوا بعد ١٩٦٤، الأمر الذي يعني في المقام الأول أن هذه الفكرة أوحت بها

=مزيد من الازدهار والتطور في العالم وإلى الرفاهية والترفية. وفي ستينيات القرن الماضي، مع بلوغ أبناء هذا الجيل سن المراهقة والشباب أرسى هؤلاء خطابًا خاصًا للغاية حول أنفسهم وحول التغييرات التي يتطلعون إليها، وحول ميلهم الخاص لتقسيم العالم إلى أجيال، وكونهم شبابا ومراهقين شكل هؤلاء قوة اقتصادية لا يستهان بها في معظم أماكن العمل حتى قيل. إن تقاعدهم في مطلع القرن٢١ سيفضي إلى تباطؤ معدلات التطور الاقتصادي في الولايات المتحدة. سأستخدم "جيل الانفجار السكاني" ترجمة للمصطلح الذي سيتكرر ذكره.

(١) thirty- something: دراما تليفزيونية أمريكية سطحية تدور أحداثها حول ملابسات حياة مجموعة من جيل الانفجار السكاني تبلغ أعمارهم ٣٠

الرغبة في الظهور بمظهر خارجي لاحتواء العرض على نسب متساوية من مختلف الأجيال فضلاً عن الفتور الواضح فيما يتعلق بتضمين مشاهير من غير الجنس الأبيض. وكانت الكتلة الأكبر من مؤدي موسيقى الروك من الرجال، مثلها في ذلك مثل مقدمي العرض (توم هانكز وجورج كلوني وجيم كاري) الذين يظهرون على المنصة في اللحظات الأولى الحرجة. وينتهي العرض بأغنية "ليبارك الرب يا أمريكا" "God Bless America" للمغنية الكندية Céline Dion (على طريقة انظر إن لنا حلفاء!) ثم تظهر بضعة شخصيات هامة تنتمي لأفكار جيل الانفجار السكاني.

والثنائي الأخير في "تخليد الأبطال" كانا قد تراجعا عن تأييدهما السابق لفكرة تصنيف السكان لأجيال التي ميزت جيل الانفجار السكاني وطغت على التليثون أيضًا. الأول هو روبرت دي نيرو البالغ من العمر ٥٨ عامًا الذي قدم بول سيمون[1] البالغ من العمر ٥٩ عامًا - في المشهد الختامي للبرنامج. ولقد كانت سمعة روبرت دي نيرو بأفلامه الكثيرة المرتبطة بمدينة نيويورك وارتباطه بمارتن صورسيز[2] بشكل خاص في سبعينيات القرن الماضي (في أفلام Mean Streets, Godfather II, Taxi Driver, New York, New York) قد ترسخت باعتباره أيقونة "العرق الأبيض" في حياة نيويورك. وفي التليثون، أمتطى دي نيرو حصانه المألوف قائلاً: "أنا متألم، أرى الظلم الفلكي يكسو الكون، وبرغم ذلك فأنا موطد

(١) Paul Simon: موسيقي أمريكي غزت فرقته السوق الأمريكي عام ١٩٦٥ وبلغ أقصى شعبيته عام ١٩٧٠بعدها انفصل عن الفرقة ليغني بمفرده. توجه عام ١٩٨٦ للموسيقى الأفريقية ليحقق فيها نجاحات كبيرة. ظل يحقق نجاحات شعبية وتجارية كبيرة طوال أربعة عقود، وفي استطلاع للرأي عام ٢٠٠٦ اعتبرت صحيفة التايمز الأمريكية أنه "واحد من ١٠٠ شخصية تشكل عالمنا هذا"

(٢) Martin Scorcese: مخرج وكاتب سيناريو ومنتج وممثل ومؤرخ سينمائي أمريكي ومؤسس World Cinema Foundation حاصل على بضعة جوائز أوسكار وغيرها من جوائز السينما العالمية، قدم بعض أهم الأفلام الأمريكية مثل سواق التاكسي والأب الروحي، وارتبط في عمله إلى حد بعيد بالممثل الإيطالي الأمريكي روبرت دي نيرو

العزم على..." ثم قدموا إليه بضعة سطور لقراءتها مقتبسة عن خطاب "الحريات الأربعة" الشهير لفرانكلين روزفلت الذي ألقاه عام ١٩٤١ - العام الذي ولد فيه بول سيمون. وحتى تلك اللحظة كان العرض يصطبغ بوضوح بنكهة جيل الانفجار السكاني. بيد أن روبرت دي نيرو حَوّلَ البوصلة باستحضاره روح "الجيل الأعظم" وإبحاره في التاريخ إلى نقطة أبعد مما سمح به العرض إلى تلك اللحظة مستغيثا - كالحنين للماضي - بالشعور بالوحدة التي (يزعمون أنها) ميزت الولايات المتحدة إبان سنوات الحرب العالمية الثانية.

واقتربت أهمية دي نيرو في العرض من رأسماله الثقافي كبطل من العرق الأبيض (والذي غالبًا، وليس حصرًا، ما لعب دور الإيطالي الأمريكي) الأمر الذي جعله ممثلاً مقبولاً لرجال الإطفاء وضباط الشرطة وغيرهم من رجال الإنقاذ الذين هلكوا بأعداد ضخمة يوم ١١، والذين كانوا أكثر الرموز المتاحة للبطولة عشية الهجمات. وساعد تقديم دي نيرو لبول سيمون، وهو فنان آخر مرتبط بشدة بنيويورك (من الأغاني المختلفة عن نيويورك التي أصدرها في ألبومات مع Garfunkel قبل افتراقهما عام ١٩٧٠، إلى الكونسرت الذي جمعهما معًا ثانية في الحديقة المركزية عام ١٩٨١) على ترسيخ صورة الأول كأحد أشهر وأهم "أصوات" ٩/١١. وهكذا بعد مرور ستة أشهر أدى روبرت دي نيرو دور الراوي في الفيلم الوثائقي عن ٩/١١ للإخوة نوديت[1] الذي أذيع في مارس ٢٠٠٢. والأسوأ من هذا هو تحول الممثل إلى "نجم" إعلان تليفزيوني أخرجه مارتن صورسيز لصالح American Express، وهو إعلان منقوع بالكامل في لغة ورؤى ٩/١١. وبداية من العنوان ("رسالة حب لمدينة") الذي تصاحبه الموسيقى الجنائزية

---

(١) Naudet brothers' documentary 9/11 فيلم وثائقي عن أحداث ٩/١١ يلعب دور الراوي فيه روبرت دي نيرو، والفيلم يتبنى بالكامل الموقف الرسمي الأمريكي من الأحداث، وتجري أحداثه حول رجل إطفاء مجند جديد يروي أحداث يوم ٩/١١ من قلب الأحداث نفسها حيث كان.

لفيليب جلاس، يغزل الإعلان مجموعة جمل تبدأ بضمير الملكية للمتكلم/المضاف إليه(My)-"جانبي الشرقي... جانبي الخاص" ومن ثم الذروة "تحطم قلبي" ولقطة للأفق النيويوركي بعد أن تبدل (المقصود بعد انهيار البرجين/المترجم) ثم النقطة الحاسمة في الإعلان حين يصرح دي نيرو "كارتي هو الأمريكان إكسبرس"!. وشهرة دي نيرو كنجم – والتي ربما بدأت بتصويره للاعب البوكس جاك لاموتا في فيلم لنفس المخرج باسم Raging Bull عام ١٩٨٠- جعلته أفضل حامل للخطاب الذي نشأ بسرعة حول القدرة الأمريكية الرجولية على التعافي في الأيام التي تلت ٩/١١.

وبعد أغنية بول سيمون "جسر فوق مياه مضطربة"، قدم كلنت إيستوود ويلي نيلسون الشهير الذي قاد الكورس لغناء "أمريكا، الجميلة"[١]. وأكثر ما نتذكره عن إيستوود، الذي بدا منزعجًا وألقى كلماته الأشبه بالدعوة للحرب على نحو شوهها وأفسدها، هو ارتداءه لسترة ياقتها مشدودة إلى أعلى وكأنه باحث عن دفء. ومع ذلك فقد أدى إيستوود عمله على نحو يفهم معه الجمهور الأمريكي أحداث ٩/١١ باعتبارها "يوم العار في القرن الواحد والعشرين". "أوه، لقد تركونا جرحى" كما قال "ولكن دماؤنا تتجدد". وأملي النص المكتوب على إيستوود تصوير هجمات ٩/١١ باعتبارها حربا، وقال في هذا الصدد: "في المعركة التي أُنزلت فوق رؤوسنا، على الأمريكيين اليوم أن يكونوا على قدر عزم آبائهم وأجدادهم في الحروب الأولى". وفي النهاية، أكد إيستوود ضرورة الإصرار على أن نخلق بدلا من"٣٠٠ مليون ضحية" التي استهدفتها الهجمات الإرهابية" "٣٠٠ مليون بطلاً، وكان هذا تصرفًا مهمًا على الطريق لإعادة تعريف الأشياء في التليفزيون، فقد كان إيستوود في جوهر الأمر يلفت الانتباه إلى جوانب أخرى بعيدًا عن عمال الإنقاذ

---

(١) Willie Nelson: مغني موسيقي الكونتري، كاتب وشاعر وممثل وناشط سياسي أمريكي. بلغ أقصى شهرة له في سبعينيات القرن الماضي إبان انتشار حركة احتجاج اجتماعي عرفت ب "البلد الخارج عن القانون" كان ومازال تحفة ورمز من رموز الثقافة الجماهيرية الأمريكية. ومازال إلى الآن يعمل في مجاله. اعتقل عام ٢٠٠٦ لحيازته الماريجوانا.

الذين شاع بين الناس تسميتهم أبطال اليوم، وبدلا عن ذلك، يوجه إيستوود جمهوره للاهتمام بالتضحية التي يمكنهم تقديمها للقضية، القضية التي كان يلفها الغموض حتى يوم ٢١ سبتمبر يوم هذا العرض. ولقد لاحظت سوزان فلاودي (عام ٢٠٠٧) أن "إعادة بناء الذكر البطل" و"الإصرار على أن ٩/١١ أصابنا "جميعًا" كانتا معًا بؤرة الحكايات القومية للثأر بعد ٩/١١. وكان وضع إيستوود في العرض – بحديثه الخشن والأخذ من شخصية فيلمه "هاري القذر" أكثر من شخصياته الأوروبية الصموتة – بمثابة بروفة لدوره اللاحق كمخرج لفيلميه (عام ٢٠٠٦) حول الجيل الأعظم (أعلام آبائنا) وحول الحرب العالمية الثانية (رسائل من أيو جيما).

ولقد أضفى القائمون على عرض "تخليد الأبطال" شعورًا بالفخر الدراماتيكي على بعض شخصيات الجيل الأعظم، ولا ريب أن هذه محاولة تأكيدية لاستحضار روح القوة الذكورية ومعاني التواصل بين الأجيال والعزيمة التي لا تفل. ومع أن اضطراب عبارة كلنت إيستوود "سأطلق النار على شخص ما" يذكرنا بشخصية رجز التي قام بها ميل جبسون في سلسلة أفلامه "السلاح القاتل" أكثر من شخصية هاري القذر المعني فقط بالبزنس التي لعبها إيستوود، إلا إن كل هذا يوحي، بالإضافة إلى أغنية ويلي نيلسون التي كانت الفقرة الختامية، بأن آباء أمريكا قد بدءوا في التعافي ردًا على الهجمات. وكان جول جلين وكتابه معنيين بشكل واضح بكتابة نصوص لعرض يؤكد على طبيعة التاريخ الأمريكي حيث ببساطة الحرب هي رد الفعل على الهجوم المفاجئ. ومع فيلم Pearl Harbor (ميناء اللؤلؤة) الذي ظهر قبل ذلك فقط ببضعة أشهر، يصبح من العسير فهم فزروه لماذا لم يكن بن أفليك (بطل الفيلم الذي يدور حول قصف اليابانيين لميناء اللؤلؤة في نهاية الحرب العالمية الثانية/المترجم) جزء من العرض. ولقد كانت كوبا جودينج (التي شاركت في الفيلم) واحدة ممن أسهموا في فقرة بنك التليفونات وفي الكورس النهائي للعرض، لعل ذلك لتذكير المشاهدين بأبجديات الانتقام التي كانت خلف دخول الولايات المتحدة إلى الحرب العالمية الثانية.

وكثيرًا ما تُذَكِر الأصداء التاريخية واختيار الشخصيات في التليثون بمرحلة الانفجار السكاني وليس بقيم الجيل الأعظم. ولقد كانت مرحلة الانفجار السكاني بمثابة التدريب الأول على مرحلة الانتصار الثقافي للذكر الأبيض. وإذا أخضعنا للفحص تواريخ ميلاد الموسيقيين الذكور الأهم الذين شاركوا في التليثون (بمعدل قائد لكل مجموعة وإضافة Goo Goo Doll كضيف خاص) لاكتشفنا أن متوسط عام ميلادهم هو عام ١٩٥٦. فيما يعرف الجميع أنه في الجماعة الأقل عددًا – أي الموسيقيات الإناث يعد عام ١٩٧٠ متوسط عام ميلادهن. ولم يضم العرض أي موسيقية أنثى ذات شأن ولدت قبل عام ١٩٦٠ – فلم تشارك Aretha Franklin ولم تشارك Dolly Parton ولا Bonnie Raitt، ألا ينتصر هنا الذكر الأبيض! إنه التليفزيون على أية حال، وهكذا كان على النساء ممن اتيحت لهن فرصة الظهور في التليثون المرور بمتطلبات صارمة (وإن كانت خفية) للدخول، متطلبات مرتبطة بالعمر والمظهر المادي، وبينما كان الكثير من الفنانين الذكور يمكنهم التصرف ببساطة خارج معايير الجمال الأمريكية (أقصد يمكن أن يبدو عليهم العمر، أو يمكن أن يظهروا مهملي المظهر أو حتى قبيحين – أقصد تحديدا Willie Nelson, Neil Young, Tom Petty) كانت النساء ممن ظهرن بالضرورة رشيقات أنيقات عصريات.

ومن الغريب، ولكن ربما غير مفاجئ آخذا بعين الاعتبار للأصل السكاني للموسيقيين (والجمهور المزعوم من المدعوين سلفا!) أن يأتي لب العرض من استحضار أرواح موسيقيي المرحلة الفيتنامية وموسيقيي حركة الحقوق المدنية وليس استلهامًا لروح الآباء الأوائل والجيل الأعظم. بيد أن المذهل أكثر في الأمر هو كيف أرسى العرض أساسًا له من الأصوات التي عُدت في السابق منافية للثقافة – تلك الأصوات التي احتجت على حرب فيتنام وصدحت بأغاني حركة الحقوق المدنية – ومن ثم ترويضها وتحويلها إلى أدوات تنادي بالوحدة الوطنية الكبرى! ومع استثناءين بارزين سأتناولهما، فقد انطلق العرض من فرضية أن مشاهديه

سيعتبرونه باعتماده على العرقين الأسود/أبيض تحويلاً للوحدة العرقية إلى وحدة وطنية. ومن المدهش حقا خلو الصورة، بالطبع، من أي من الهويات المعقدة (أقصد العرب الأمريكيين أو مسلمي جنوب آسيا) التي كان تواجدها سيمثل عامل ضغط في تلك الأيام العصيبة بعد ۱۱/۹!

وكم كان عدد جوقات "الموسيقى الدينية" هنا كبيرًا[١] وافتتحت العرض أغنية "My City of Ruins" (مدينتي المُخَربة) لبروس سبرنجشتان في إصدارها الجديد، وكانت قد صدرت في الأصل عام ۲۰۰۰ ولكنها لم تكن مهداة لنيويورك بل لحديقة أسبوري بنيوجرسي[٢] المدينة التي تركت بصمات عميقة على أعمال

---

(١) Gospel music: (الموسيقي الدينية للأفارقة الأمريكان): المقصود هنا فرق الموسيقى التي أسسها في الربع الأول من القرن۲۰ الأفارقة الأمريكان، والتي تنشد موسيقى أمريكية دينية من نوع خاص تجمع بين طابع الموسيقى الدينية (في شكل همهمات موسيقية مسيحية) وتقوم على أساس ألحان بسيطة من الموسيقى الشعبية المطعمة بإيقاعات من موسيقى الجاز والكونتري، وقد أثار ظهور هذا النوع الموسيقي احتجاجات شديدة باعتبارها تمزج الديني بالدنيوي وأطلق عليها البعض موسيقى الشيطان. الحديث يدور حول هذا النوع الموسيقي وسأترجم العبارة "الموسيقى الدينية" وسأنوه بغير ذلك في حينه.

(٢) Asbury Park, New Jersey حديقة أسبوري بمدينة نيوجرسي: في صيف عام ۱۹۷۰ جرت فيها احتجاجات عرقية عنيفة نظمها السود في المنطقة، وبدأت الأحداث باحتجاجات انضم إليها السود من سكان مناطق الشاطئ الغربي الفقيرة المحيطة بالحديقة الذين شاعت بينهم البطالة وأبسط أوجه الحياة الكريمة. وكان الأهالي غير مرة قد توجهوا للسلطات بمطالب تحسين أوضاعهم لكن لم يلتفت إليهم أحد. أعلنت حالة الطوارئ بالمدينة مع بداية الأحداث، ودمر المحتجون معظم المباني والمؤسسات في طريقهم حتى أن عمدة المدينة طلب من الرئيس نيكسون اعتبارها منطقة كوارث. وقدمت القيادات السوداء لسلطات المدينة عريضة تضم ۲۲ مطلبًا تدور حول تطوير مناطقهم وتوفير فرص عمل وغير ذلك بيد أن السلطات المحلية والفيدرالية لم تر في مطالبهم أمرًا ملح التنفيذ، وفشلت المفاوضات بين الطرفين – التي تولى أمرها عن السود الزعيم الأسود Willie Hamm – في التوصل لشيء. اعتقلت السلطات عددًا من المتظاهرين لم تتسع له سجون المنطقة فحشروا فيها حشرًا، وانتهت الأحداث باعتقال ١٦٧ وجرح ١٦٥ ومقتل حوالي ١٠٠، ومازالت مطالب السود في المنطقة لم تستجب، وعمومًا عرفت الحديقة بمكان للاحتجاجات والمنتديات السياسية، بل وحتى الجريمة والصفقات المشبوهة. كانت الحديقة وأحداثها عام ۱۹۷۰ أول فرصة لتألق نجم سبرنجشتان.

سبرنجشتان وعلى الميثولوجي الأمريكي كله. (وفي حفل خيري آخر، أدى سبرنجشتان "مدينتي المُخَربة" – أداء قريبًا للغاية من وودي جثري[1]– قائلا: "كتبتُ هذه الأغنية لحديقة أسبوري بيد أن الأغاني تصلح دائمًا لمن هم بحاجة إليها"). وكان سبرنجشتان قد أصدر ألبومه الأول باسم: "تحياتي من حديقة أسبوري بنيوجرسي" عام ١٩٧٣، أي بعد مرور ثلاثة أعوام من الاحتجاجات العرقية التي جرت بالحديقة والتي وضعت علامة تعجب على التدهور الثابت الذي سارت عليه الحديقة على مدار ثلاثة عقود قبل هذه الأحداث. وتدور أغنية "مدينتي المُخَربة" حول خط لحني يستحضر بوضوح أغنية كرتس ميفييلد[2] عام ١٩٦٤ باسم: "أيها الناس استعدوا" التي كانت قمة أغاني فرقته المعروفة باسم Impressions وأحد أهم الدعائم التي قامت عليها حركة الحقوق المدنية في منتصف ستينيات القرن الماضي. وإذا لم تُذَكِر أغنية سبرنجشتان الجمهور مباشرة بأهم مقومات حركة الحقوق المدنية، فلا يمكن لعين أن تخطئ إيماءات المغنيين من الكورس خلف سبرنجشتان كإيماءات لصيقة الصلة بأغنية كرتس ميفييلد. وإذا كانت الفرق التي شكلها سبرنجشتان في سبعينيات وثمانينيات ومطلع تسعينيات القرن الماضي قد ضمت دائمًا في أقل تقدير عضوًا من الأفارقة الأمريكان (غالبا لاعب الساكسافون كلارنس كليمونز) فالفرقة في هذا التليثون تضم ليس فقط كليمونز بل أيضا مغنيين أفريقيين أمريكيين (بالإضافة إلى ستيف فان زاندت) هما: باتي شيالفا وسوزي تيرل.

---

(١) Woody Guthrie: مغني أمريكي أبيض كرس فنه للغناء الشعبي والبلوز وكتب بنفسه أغانيه، عرف بانضمامه إلى مجموعات المعارضة اليسارية الأمريكية، أصدر مئات الأغاني السياسية المميزة بنبرة الاحتجاج، وعشرات الأغاني للأطفال ما زال بعضها ينشده أطفال المدارس بالولايات المتحدة، وعادة ما كان يبدأ الغناء مشيرًا إلى جيتاره وقائلاً: "هذه الآلة تقتل الفاشيين".

(٢) Curtis Mayfield: موسيقي ومغني أفريقي أمريكي رحل عام ١٩٩٩ اشتهرت فرقته باسم Impressions. وعرف بتضمين أغانيه لقضايا اجتماعية وبريادته في مجال الموسيقى الأفريقية – الأمريكية، من أشهر أغانية الأغنية المشار إليها: "أيها الناس استعدوا" People Get Ready

ويشير الباحثان الموسيقيان كب بيجلي وسوزان فاست (عام ٢٠٠٧) إلى أن حضور الموسيقى الدينية (أو الإيحاء بحضورها) يعزز فكرة العرض: "مجتمع أمريكي موحد"، ويبدو هذا صحيحًا بدرجة ما. بيد أن الخط الرئيسي للهارموني المفترض (دعامة المجتمع الأمريكي الموحد) الذي طغى على التليثون اقتصر، في ظني، على هارموني الأبيض/أسود. وفي حين عكست قائمة مقدمي فقرات التليثون جهدًا لتمثيل التنوع السكاني الحقيقي للولايات المتحدة (فيمثل جيمي سميتس اللاتينيين، ولوسي ليو تمثل كل الآسيويين، ولقد جاءت لتقول لنا إن من يقف ضد نمط الحياة والمواقف الأمريكية هو شخص متحيز!!) نجد القائمة الموسيقية وقد ضمت بشكل رئيسي فعاليات أمريكية بيضاء وسوداء، مع ماريا كاري كنموذج واحد للعرق المختلط الذي طالما أربك المنظومة الثنائية (أبيض/أسود) للتصنيف العرقي في الولايات المتحدة[1]

أما الموسيقى الدينية الأمريكية فمن المعروف أن الخيمة الضخمة التي جاءت منها لا تضم موسيقيين بيض، ولم يكن من العسير ملاحظة أن هؤلاء الفنانين الأمريكيين العلمانيين غير الأفارقة الذين أدوا الأغاني الدينية (مثل: Bruce Springsteen, Sheryl Crow, Enrique Iglesias, and Faith Hill) قد تحولوا إلى نسخ احتياطية من الموسيقيين الأفارقة الأمريكيين وإلى جزء من ترتيبات التليثون التي يشتم منها رائحة الموسيقى الدينية، الأمر الذي يفيد التأكيد على جدية الهدف المرجو في هذا الوقت المحزن الكارثي. وفي هذا الأداء الأبيض للأغاني الدينية تُستحضَر ربما مباشرة بعض أهم أغاني ثمانينيات القرن٢٠، وبشكل خاص أغنية فرقة Foreigner عام ١٩٨٤ باسم "I Want to Know What Love Is" وأغنية مادونا "Like a Prayer" عام ١٩٨٩ التي كان استخدامها لكورس ديني في الأسطوانة وفي الفيديو دليلاً على الصدق والعمق والقوة[2].

---

(١) يشير المؤلف إلى التشكيل العرقي الواسع لسكان الولايات المتحدة، وإلى أن المنظومة الرسمية للتصنيف العرقي المعتمدة على السود والبيض إنما تستثني اللاتينيين والأسيويين والهنود الحمر وغير ذلك من تنويعات عرقية من سكان الولايات المتحدة.

(٢) الفرق والأغاني المشار إليها فرق وأغاني لموسيقيين من العرق الأبيض.

في بحث للكاتبين الآسيويين الأمريكيين فرانك تشن وجيفري بول تشان (-Frank Chin and Jeffrey Paul Chan ١٩٧٢) صدر منذ حوالي ٣٠ عامًا، تناولا فيه ما أطلقا عليه "الكراهية العنصرية" (أي الاضطهاد المباشر لغير البيض عبر الاستعباد وعبر السياسية وعبر التشريعات وغير ذلك). وأشارا في هذا الصدد إلى أن الكراهية العنصرية هي القوة الهائلة المحركة للحب العنصري (الذي يستخدم بعض عناصر ما يبدو "حبا" لتخفيض مكانة بعض المجموعات السكانية) الذي تجسده مجموعة من الممارسات الثقافية الخاصة بالتمثيل السكاني في الولايات المتحدة والتي تحصر حياة ونشاط الملونين في أدوار هزيلة ثانوية. وتعليقًا على المشاركة الهزيلة الثانوية للأفارقة الأمريكان في التليثون فلا حاجة للإشارة بالتفصيل إلى أن القائمين على العرض كانوا يعتمدون عن وعي على فكرة نمطية عن الأفارقة الأمريكان باعتبارهم أكثر عاطفية أو أنهم "أفضل" من الجنس الأبيض في التعبير عن الحزن والشعور بالكارثة، فهناك ما يكفي من التأثيرات التي أحدثها كل هؤلاء المغنون الدينيون والأصوات الدينية لتأكيد هذا المعنى. ومن ناحية أخرى من المعروف أن معظم المؤدين البيض للأغاني الدينية في التليثون لا يستندون في العادة في موسيقاهم إلى تقاليد الموسيقى الدينية (ولا هم عادة يضمون إلى فرقهم مغنيين للموسيقى الدينية)، وهكذا لم يتمكن العرض من تجنب توصيل فكرة أن الأفارقة الأمريكيين إنما جُنِدّوا في تلك اللحظة لتكثيف التعبير عن الفاجعة والحداد – الفكرة/الهدف الأهم وراء تنظيم العرض. وحول الفقرات الموسيقية التي استلهمت تقاليد الموسيقى الدينية فقد تمثلت بشكل رئيسي في أغنية بول سيمون "جسر فوق مياه مضطربة"[١] (التي تستمد عنوانها من أغنية دينية لسوان سيلفرستونز) وأغنية Walk On لفرقة U2

---

(١) Paul Simon وأغنية "Bridge Over troubled water" الأغنية واحدة من أغاني الألبوم الخامس والأخير للثنائي Simon & Garfunkelby صدرت عام ١٩٧٠ وحصدت جوائز عديدة كأفضل أغنية في الولايات المتحدة وبريطانيا وباعت ٢٥ مليون نسخة في أرجاء=

إن الوحدة العرقية (وحدة الأبيض/الأسود) للعرض لم يتم التعبير عنها فقط "بترديد الأمريكان البيض للأصوات الموسيقية الدينية للأفارقة الأمريكيين"، ولكن أيضا بالخلط الواضح بين فرق مختلفة لا تعبر غالبيتها عن الموسيقيين الأفارقة الأمريكان. ولقد استثمر العرض التعدد الثقافي الأمريكي في نسخته الباهتة المألوفة التي يعرفها كل من حضر الحفلات الموسيقية في المدارس الابتدائية الأمريكية في العقود السابقة أو ما شابه، على غرار "نحن جميعا زهور حديقة واحدة تتألق فيها ألواننا المختلفة". وهكذا لم يكتف العرض بتقديم لوسي ليو وجيمي سميتس ولكن أيضا راي رومانو الذي روى لنا قصة عن مسيحي ويهودي، وكاميرون دياز التي تفضلت وذكرتنا أن النساء أيضا كن بطلات في ذلك اليوم (٩/١١) (مدرسات المدارس في المنطقة التي قُصفت واللائي لم يتركن أعمالهن أثناء الأحداث). وقدم لنا التليثون أيضا فقرة فيديو إضافية باهتة عن "الأطفال المسلمون"، وهي فقرة ثقافية صغيرة كانت غالبًا ما تقدم إبان الاحتفال بمولد مارتن لوثر كنج في شهر يناير – على غرار – "كان الدكتور كنج ليحب أن نلعب جميعا معًا. وأشار أحد الكتاب في المواقع الإليكترونية في حديث له (chat) جرى أثناء التليثون: " لطيف هذا الجزء عن الأطفال المسلمين الأمريكيين، وفعال للغاية، لقد رضعنا منذ نعومة أظافرنا أن علينا أن نكرر على أنفسنا ألا نغيظ أو نتنمر للأطفال المسلمين، وها هم يعاودون إتخامنا بهذا الحليب" ("Chat Room Review," 2001)

وبالإضافة إلى هذه الصورة المقتضبة عن الأطفال المسلمين التي تصور على الأقل "طفل مسلم" واحد مستثار، يروي الاضطهاد الذي عاناه بالفعل في فناء المدرسة، يقدم لنا التليثون حكاية واحدة أخرى طويلة لمسلم، وهذه يقدمها محمد علي. وكان ويل سميث قد أصدر فيلمه المفاجأة "علي" قبل التليثون بثلاث أشهر

=العالم وظلت سمعتها هذه حتى عام ٢٠٠٦ حيث عدت واحدة من أعظم ١٠٠ أغنية في العالم. ويضم الألبوم بضع أغاني منها: "جسر فوق مياه مضطربة" المشار إليها وأغنية "نعم لكوبا، لا لنيكسون" وغيرهم.

حيث قدم لاعب الملاكمة محمد على "كأشهر رجل في العالم" – بطل عظيم ومسلم. وهكذا كانت مهمة سميث التأكيد على مسامع جمهور التليثون أن: "الكراهية، وليس الدين" كانت الدافع وراء هجمات ٩/١١. ودعم محمد على – الذي بدت أعراض مرض باركنسون واضحة عليه: ضعيف البصر وبالكاد يمكن رؤيته – كلمات سميث، وفي محاولة للدعاية قال إنه يتمنى لو تمكن من صد المختطفين بيديه.

ويحب المعلقون الثقافيون لعب لعبة "متى حقا انتهت ستينيات القرن ٢٠؟" إجابة واحدة شائعة على هذا السؤال هي: مع مهرجان التامونت الموسيقي عام ١٩٦٩ الذي نظمته فرقة Rolling Stones[١] والذي بلغ قمته بطعنات أفضت إلى موت ميريديث هنتر الشاب الأفريقي الأمريكي الذي بلغ بالكاد ١٨ عامًا على يد هيل أنجلز حارس الأمن في الكونسرت. أو لعل الستينيات انقضت باستقالة ريتشارد نيكسون عام ١٩٧٤ – التي كانت: "نهاية لكابوسنا الوطني الطويل الأمد" بتعبير الرئيس اللاحق له هيرالد فورد. أم لعلها انتهت عندما غادر آخر جندي أمريكي سايجون عام ١٩٧٥. وترددت إجابة أعجب من هذا وذاك وهي أن الستينيات انتهت بالقضية التي رُفعت ضد شركة نايك للأحذية لاستخدامها في إعلاناتها عن الأحذية عام ١٩٨٥ أغنية البيتلز الشهيرة "الثورة" (في الترويج لحذائها الجديد باسم "الثورة في حركة"/المترجم). قد يكون كل هذا ببساطة لعب أطفال لكنه لا يخلو بلا شك من معنى، إنه السبيل لتعيين الحدود بين الأجيال، وتغيير النماذج التاريخية وغير ذلك. وبالتالي ذَكَرْت هنا فقرة محمد على كجد مسلم طيب، كمدخل معقول إلى سوق يانصيب "نهاية الستينيات". وأثناء مؤتمر صحفي مباشرة قبل بضعة أيام من التليثون (في ١٧ سبتمبر) في رد للرئيس بوش

---

(١) Altamont music festival in 1969: مهرجان لموسيقى الروك أند رول نظمته بشكل رئيسي الفرقة الشهيرة Rolling Stones في نوفمبر ١٩٦٩في مدينة التامونت بكاليفورنيا، ويعد أشهر حدث موسيقي في تاريخ الولايات المتحدة. بلغ عدد الحضور حوالي ٣٠٠ ألف، وشهد المهرجان أحداث شغب وعنف بما في ذلك حالة انتحار وثلاثة حالات وفاة قيل إنها عرضية، فضلاً عن ٤ حالات ولادة.

على صحفي سأله ما إذا كان يريد أسامة بن لادن ميتًا، قال الرئيس: "هناك بوستر قديم في الغرب، على ما أذكر، يقول، مطلوب حيًا أو ميتًا" (Harnden, 2001). ولم تكن تسمية بن لادن "المسلم عدو الشعب رقم ١" بمفاجأة للصحفيين المجتمعين حول الرئيس أو المشاهدين بمنازلهم، ومع ذلك من المفيد تذكر أنه منذ الزمن الذي أطلق فيه محمد على تصريحه العلني باعتناقه الإسلام عام ١٩٦٤ وربما حتى عام ١٩٧٤-عندما فاقه الزعيم الفلسطيني ياسر عرفات في قائمة الأعداء بخطابه في الأمم وصورته مع "غصن الزيتون والبندقية" - كان وجه الملاكم على ذلك البوستر.

لقد كان اعتناق محمد على الإسلام - الذي عُد انتماء للمجموعة الإفريقية الأمريكية "أمة الإسلام" - فضيحة عام ١٩٦٤ في الولايات المتحدة. ولقد تم التشهير به وترويعه على أوسع نطاق وإلصاق تهمة الانتماء إلى تنظيم مالكولم إكس إليه، وأصبح مستقبله كمسلم يتلخص في عيون ما لا حصر له من المشاهدين الأمريكيين في أنه "رجل أسود سيء". ورسخ، رفض محمد على من منطلق أخلاقي الخدمة في الجيش عام ١٩٦٧ صورته العامة كراديكالي خطير ومعادي لأمريكا. وأفضى أيضا ربطه بتنظيم أمة الإسلام، بأيديولوجيتها التآمرية واعتمادها على العرق الأسود حصرًا، إلى تحويله إلى مركز استياء البيض مع نهاية العقد. وعلى ضوء هذا فظهوره كصوت هادئ رصين في التليثون يعد تحولا استثنائيا في الموقف منه. ولقد جرت بالطبع مياه كثيرة طوال السبعينيات والثمانينيات، فلم يترك محمد على أمة الإسلام ويتحول إلى نظرة أرثوذوكسية أكثر للدين وحسب، ولكنه أيضًا بدأ بحرص في تطوير صورته كسفير حكيم عجوز للملاكمة.

وأهم ما يمكن ملاحظته حول حضور محمد على التليثون على الأرجح هو أيضا أوضح الأشياء. إذ لم يكن محمد على فقط أشهر رجل في العالم وأشهر مسلم في أمريكا، ولكنه كان أيضا المسلم "الوحيد" (الرجل الطيب) الذي يمكن أن يُجْمع على صفته هذه أعدادًا غفيرة من المشاهدين الأمريكيين، ربما باستثناء رياضي أو

اثنين آخرين فضلاً عن سفير "أمة الإسلام" لويس فرحان[1]. وهنا لا مفر من وقفة قصيرة. من بين كل أحاديث الاحترام والتنوع التي دارت في التليثون، هناك حقيقة لا يمكن إخفاؤها وهي أن قلة قليلة من المسلمين والعرب الأمريكيين تمكنت من إحداث أي اختراق كان للوعي الأمريكي السائد. مرة ثانية: لعبة أطفال: ما لم يكن محمد على متواجدًا هذا المساء، من غيره كان يمكنه التحدث باسم الإسلام؟ هل هو كريم عبد الجبار؟ أم موسيقي الراب Q-Tip؟ أم لعله المفضوح مايك تايسون؟ (وآخر لعبة أطفال: إذا أراد القائمون على العرض مشاركة عربي/ أمريكي مسلم أو غير مسلم يحظى بتقدير الناس، فمن يمكنهم دعوته للقيام بهذا الدور؟ رالف نادر؟ أم قاسم كاسي؟ أم الممثل توني شلهوب أم باولا عبدول (باسم عائلتها العربي اللطيف وأبويها اليهوديين؟)[2]

إذا لم يكن محمد على موجودًا، لكان لزاما على منتجي العرض اختراعه. ولقد قام محمد على بمهمتين، مؤكدًا أولاً أن شعبه سيقيم "علاقات حميمية" مع الأمريكان البيض بعد الهجمات. أتوقف هنا لأروي لكم هذه الحكاية، في يونيه ١٩١٨ طالب القائد الأفريقي الأمريكي W. E. B. Du Bois الأفارقة الأمريكان

---

(١) Louis Farrakhan: أفريقي أمريكي هو الممثل القومي ل"أمة الإسلام" الأمريكية، من أنشط العاملين في حركة الحقوق المدنية للسود الأمريكيين، ومن أشد نقاد المجتمع الأمريكي.

(٢) Ferdinand Lewis أو Kareem Abdul Jabbar : فرديناند لويس أو كريم عبد الجبار أفريقي أمريكي من أشهر لاعبي البسكت في العالم طوال تاريخ اللعبة، وأحد الرياضيين المعجزات في تاريخ الرياضة في العالم، حصد عشرات الجوائز وكتب عشرات الكتب المشهورة في الولايات المتحدة. Q-Tip هو كمال ابن جون فريد الأفريقي الأمريكي فنان الهيب هوب ومنتج ومغني وممثل-Mike Tyson ملاكم وزن ثقيل أفريقي أمريكي شهير - Ralph Nader- محامي وكاتب ومحاضر جامعي وناشط سياسي أمريكي ترشح لرئاسة الولايات المتحدة في انتخابات ٢٠٠٤ و٢٠٠٨ - Casey Kasem_(اسمه كمال أمين وهو إذاعي أمريكي وممثل- Tony Shalhoub ممثل لبناني أمريكي معروف يبدو من اسم العائلة (شلهوب) أنه يهودي الأصل- Paula Abdul عبدول هو اختصار لعبد ال... الذي هو اختصار لعبد الله مغنية بوب أمريكية ومنتجة ومغنية وممثلة وإعلامية تليفزيونية مشهورة.

بالانضمام بكل قلوبهم للجهد الأمريكي العام في الحرب العالمية الأولى رافعًا شعار: " لا تترددوا" وكتب في هذا الصدد يقول: "دعونا طالما هذه الحرب مستمرة ننسى مظالمنا وشكوانا الخاصة ونرص صفوفنا كتفًا إلى كتف مع مواطنينا البيض ومع الأمم المتحالفة التي تناضل من أجل الديمقراطية" (Du Bois, 2004: 505). ولم يكن الظهور القصير لمحمد على في التليثون يحمل رسالة واضحة مثل رسالة Du Bois، ولكن إذا كان بزنس التليثون قد راهن على شيء فقد راهن على محمد على الذي قدم عبره الأفارقة والمسلمين الأمريكان، وبمساعدة مهمة من ويل سميث (الذي كان سيتحول إلى موضوع لإشاعة في مطلع عام ٢٠٠٢ تدور حول اعتناقه الإسلام)، دعمًا كاملاً ومتساهلاً لرد الفعل الأمريكي الرسمي على ٩/١١.

ولقد تمكن القائمون على التليثون بنجاح كبير من تنسيق مشاهد الهارموني المرجو في العرض، حتى أن ما قد كان يبدو ظاهريًا أمثلة متواضعة لأي خروج على هذا الهارموني قد بترت بترا. ورغم ذلك حملت اثنتان من أغنيات مطلع سبعينيات القرن٢٠ الومضات الأولى للخروج عن هذا الخط - أغنية جون لينون (عضو فرقة البيتلز/المترجم) المعروفة Imagine (عام ١٩٧١) التي أداها نيل يونج[١] وأغنية Donny Hathaway (دوني هاثاواي الموسيقي والمغني الأفريقي الأمريكي الأشهر/المترجم) باسم "Someday We'll All Be Free" (يومًا ما سنكون جميعًا أحرارا) (عام ١٩٧٣) التي أدتها أليسيا كييز المغنية الجديدة (التي ظهر أول ألبوم لها قبل ثلاث أشهر فقط من التليثون). وبطريقة ما كسر تعاقب ظهور نيل يونج وأليسيا كييز في البرنامج على الأقل النصوص السطحية للتضامن والألفة الإنسانية التي كان العرض يسوقها. ونيل يونج الذي اعتمر قبعة راعي بقر بسوالفه الكثيفة، لم يؤد فقط أغنية لينون، ولكنه أداها كما لو كانت فقرة لاوركسترا لندن السيمفوني سقطت سهوًا من ألبومه الذي أصدره عام ١٩٧٢ بعنوان Harvest.

---

(١) Neil Young الموسيقي والمغني والمخرج السينمائي الكندي وأسطورة موسيقى الروك في العالم والمعارض السياسي الشهير نيل يانج

وأغنية Imagine هي في المقام الأول كتالوج تحريض، وكانت يتيمة في التليثون بسبب إصرارها على أن عدم اعتناق أي دين أفضل من اعتناق كل الأديان كسبيل مؤكد وحيد للسلام. لقد بدلت Imagine خط سير التليثون بهذا التحدي وأضافت إليه عداء للقومية وللمادية التي ينادي بها التليثون (ففي لفة متقنة بدل يونج كلمات لينون من "أتساءل ما إذا كان بمقدورك..." إلى "أتساءل ما إذا كان بمقدوري...") فتحولت الأغنية على يدي يونج إلى رفض للضغط "الوطني والتجاري والديني" الذي مورس في الأيام والأسابيع الأولى بعد ٩/١١.

وربما لم تكن مقاومة أليسيا للتعليمات الأساسية للعرض بمثل مقاومة نيل يونج لها، ومع ذلك كانت رائعة. ولقد استعانت إليسيا في هذا بأغاني البوب واختارت أغنية دوني هاثاواي "يوما ما سنكون جميعا أحرارا" ولقد كان هاثاواي فنان الروح في سبعينيات القرن الماضي، واشتهر بشكل خاص بالدويتو التي أداهمًا مع روبرتا فلاك باسم "أين الحب؟" و "يوما ما سنكون جميعًا أحرارًا" ولم تكن الأخيرة في السبعينيات تتسم بتلك الأهمية التي أضفتها عليها أليسيا، بيد أن رسالتها الرئيسية حول الكبرياء الأسود (الذي أشار إليه النص الأصلي بكلمات "الكبرياء الرجولي" فيما أشارت إليه أليسيا ب"الكبرياء النسائي") قد رجعت صدى عقودًا ماضية وتجاوب معها الجمهور، ومُنِحت الأغنية حياة ثانية. ودون إقحام أي احتجاجات علنية على التليثون، استطاعت أليسيا، في أقل تقدير، دعوة الجمهور إلى إعادة التفكير في "نحن" التي شكلت قلب الأغنية، وبالتالي النظر نظرة نقدية لعلاقتها ب"نحن" التي يروج لها التليثون. والعودة إلى أغنية من سبعينيات القرن الماضي المرتبط، وإن يكن بشكل مبهم، بالنضال الأفريقي الأمريكي التحرري، كان سبيلاً لتحدي الاندفاع صوب إجماع وطني كان بالفعل قد تم "تسليحه" ليلة ٢١ سبتمبر.

وجاءت الدمعة الحقيقية في نسيج هذا البرنامج بعد ذلك بقليل، وبعد أن انتهى الثنائي النيويوركي كانون أوبرين وسارة جيسيكا باركر من إلقاء قصيدة

غنائية شفهية للمدينة، تحولت الكاميرا إلى مغني الراب الأمريكي الهايتي جين وايكليف. وفي سترته المزينة بالنجوم والشرائط أمسك جين بالميكروفون وأخذ يردد "واحد – اثنين"، ومن ثم بدأ عزف لحن موسيقي بسيط على الجيتار بعد أن مهد له لاعب الدرامز قارعا على طبله "واحد –اثنين، واحد، اثنين، ثلاثة"، ثم بدأ جين الغناء: "القراصنة القدامى، نعم، سرقوني، باعوني للسفن التجارية". بهذه المقدمة لأغنية"Redemption Song" لصاحبها Bob Marley – آخر أغنية في آخر ألبوم أصدره نجم النجوم العالمي – المغني الجامايكي الشهير عام ١٩٨٠ وكان ما زال على قيد الحياة – أكد جين وايكليف بشق النفس أنه بالإمكان رغم كل شيء قول شيء ما له معنى ردًا على "الهجوم على أمريكا".

وفي كلمات عنيفة له نشرت في مطلع عام ٢٠٠٢، وجه الناقد الثقافي Greil Marcus إهانة بالغة لكل التليثون قائلاً:

في كونسرت سبتمبر الكئيب لجمع التبرعات باسم: أمريكا تخليد الأبطال، قدم بروس سبرنجشتان أغنيته "مدينتي المخربة"، وعلى كلمات الجوقة "هيا انهض.. هيا انهض" يمكن فقط أن نجيبهم "اخرس، لعنة الله عليك، دعني أيأس... دعني أكره...". هل يمكن لأغنية كتبت منذ عامين لسكان أسبري بارك – بنيوجرسي أن تُغَنى في هذا السياق المختلف كلية؟ ألم يكن من الأقوى والأشد تأثيرا – بل وتأكيدا على أن الهجمات الإرهابية ليست "جرعة من الواقع" كما وصفتها سوزان صونتاج وإنما "تمزيقا للواقع" – من فنان قدير وشريف مثل سبرنجشتان أن يتقدم معلنا أنه ليس لديه ما يقول؟

وبعد غناء سطرين كل منهما يتألف من ست كلمات أوقف جين وايكليف فقرته وأعلن أن لديه شيئًا خاصًا للغاية يود قوله. وبدأ يروي تاريخ العبودية، الأمر الذي أخل ببرنامج الأمسية وقدم ردًا على الخطاب الذي تطور سريعا حول البراءة الوطنية وحول الوحدة السوداء/البيضاء التي احتلت مكانة مركزية للغاية في ردود الفعل الأمريكية على ٩/١١. وإذا كانت "Redemption Song" ظلت في خطر

طوال العشرين سنة الماضية بسبب إفساد قوى الإعلام لها، مثلها في ذلك مثل الكثير من أغاني Bob Marley، واستغلالها لترسيخ خزعبلات الألفة والمودة الكونية، فقد كان في أداء جين الدرامي لها يوم ٢١ سبتمبر شفاء لمحتواها الراديكالي. ولقد تمكن جين، باتخاذه من العنف العرقي أساسًا أعمق لفهم ٩/١١، من تقديم "تقرير عن الأقليات العرقية" قوي للغاية. واختياره ل "Redemption Song" وإصراره على أدائها كما لو كان محاطًا بجمهور حي (رافعًا عقيرته: "يا مدينة نيويورك ألا تمكنينني من الغناء...") كثف استحالة الشعور بالراحة إزاء الوحدة الأمريكية التي روج لها التليثون بكل تلك الحيوية.

وبعد حوالي أربعة أعوام فقط، وفي الأيام الأولى من سبتمبر ٢٠٠٥، كان مغني الراب كانجيه ويست[١] "يخرج عن النص" كأروع ما يكون إبان تليثون إعصار كاترين الذي أذاعه التليفزيون في أرجاء الولايات المتحدة. ووضع ويست النقاط على الحروف بشكل قاطع حين أجاب على سؤال إلى أي مدى كان "العرق" محور ردود الأفعال الفيدرالية على هذه المأساة مصرحًا ببساطة: "إن جورج بوش لا يبالي أبدًا بالسود". وكان جين وايكليف قد أشار بوضوح أقل جدا إلى نفس المعنى في ٢١ سبتمبر ٢٠٠١ ولكن تصريحاته هذه لم تحظ بصرخات الإعجاب التي حظت بها تصريحات ويست.

نعم، لم يكن التليثون مطمحًا بسيطًا، كما قال توم هانكز محاولا رفع المعنويات وزيادة التبرعات، لكنه كان جزء من جهد - مترهل التنظيم لكن واقعي تماما - لإقناع الأمريكيين ب"التقدم لخوض حربهم". وهكذا بدأ الهجوم على أفغانستان بعد أكثر قليلاً من أسبوعين من التليثون. وكان جين وايكليف بمثابة واحدًا من المتنبئين (مثله مثل أبطال فيلم ستيفن سبيلبرج (وهو أول فيلم من ثلاث أفلام له حول ٩/١١) باسم Minority Report) ممن كانوا يملكون قدرات خارقة

(١) Kanye West مغني الراب الأفريقي الأمريكي الشهير، ينطق اسمه كانجيه وليس كانيه.

على التنبؤ بجرائم لم تحدث بعد. وبوضع "العرق" و"الإمبريالية" في الصدارة كانت أغنية "Redemption Song" التي أداها جين وايكليف مؤشرًا مبكرًا على أن ردود الفعل الثقافية الأمريكية على ٩/١١ سوف تتهرب من تلك المواقف الأحادية الجانب المطلقة التي ميزت التليثون – هذا الجهد الجماعي الأول ليحددوا لنا كيف كانت مشاعرنا "نحن".

الفصل الثالث

اللقطات الفوتوجرافية... ثقافة جديدة

في واحدة من حفلات موسيقى الكونتري في ٧ نوفمبر ٢٠٠١ قدم نجم نجوم الغناء ألان جاكسون[١] للمرة الأولى أغنيته عن ٩/١١ "أين كنت حين كفت الأرض عن الدوران". وفي صباح اليوم التالي أذاعها معدو برامج الراديو على الهواء واكتسحت ساحات موسيقى الكونتري لتظل طوال خمسة أسابيع بدأت في أواخر ديسمبر على رأس قائمة أفضل أغاني الكونتري. وكان اسم الأغنية في حد ذاته هو الرافعة التي استخدمها جاكسون لتوصيل بضعة أفكار – وصفات في حقيقة الأمر – حول ما كان على الأمريكيين عمله عندما قصفت الطائرات وبعد القصف. و "أنت" – التي تخيلتها كلمات أغنية جاكسون هي معلم "الأطفال الأبرياء" هو ما نسميه "الأم" – إنها هي التي تدير مؤشر القنوات التليفزيونية بعيدًا عن محطات أفلام العنف لتتوقف عند I Love Lucy حيث فكاهة تصور لوسي تنكمش خوفًا وكأن زوجها ريكي بصدد ضربها، والأهم، إنها تنفض الغبار عن الإنجيل لتقرأ لأطفالها في سطوره الأولى ما أعاد جاكسون صياغته للجوقة مرددًا (الإيمان والأمل والحب هي بعض الأشياء الطيبة التي منحنا إياها الرب). وباستخدام أسلوب مماثل لأسلوب موكب المخلصين من نجوم تليثون أمريكا: تخليد الأبطال، وظفت أغنية جاكسون أجواء "الحياد المزعومة" لتهريب بعض الأفكار القوية حول الفن والسياسة.

---

(١) Alan_Jackson ألان جاكسون موسيقي ومغني الكونتري الأمريكي الشهير الذي تجاوزت مبيعات ألبوماته ٥٠ مليون والذي يعد أحد أكثر موسيقيي الكونتري شعبية في الولايات المتحدة منذ ١٩٩٠ والأغنية المشار إليها Where Were You When the World Stopped Turning أحد أشهر أغانيه

ويبدو لنا الآن واضحًا أن أغنية جاكسون هذه كانت جزء من موجة أكبر تطورت في الشهور الأولى التالية ل١١/٩ هي ما نطلق عليه إجمالاً "ثقافة اللقطات" التي تشجع اللقطات الفنية العرضية أو حتى الساذجة التي تنطلق هنا وهناك لأنها في حقيقة الأمر أنقى رد فعل على الهجمات. وإذا كان علينا فهم كيف أصبح ٢٠٠١/٩/١١ يومًا مهمًا في التاريخ الثقافي الأمريكي (وليس فقط يومًا مهمًا في التاريخ السياسي أو العسكري الأمريكي) فعلينا الكشف عما أعلنه "أصحاب أولى ردود الفعل" في عالم الفنون الجماهيرية – أيا كانت طبيعة هذا الإعلان – حول ما يعتبرونه أفضل طريقة لأداء عملهم بعد ٩/١١. لقد تطلب الأمر مرور بعض الوقت قبل أن يتمكن الكثير من الفنانين من تقديم أعمالا كاملة عن ٩/١١ للسوق الأمريكي، وهكذا قامت مجموعة صور ٩/١١ بدور البديل المؤقت، أو أنها سدت الفراغ الذي شغلته، كل أعمال العنف والسخرية المألوفة. و ٩/١١ ليست أول واقعة تحتل فيها "ملاحظة عرضية" عن حادث مأسوي ضخم مركز الصدارة في الذاكرة الجماعية الأمريكية، ولك أن تتصور على سبيل المثال كيفية استحضار حادث اغتيال جون كينيدي لو غاب عنا فيلم زابرودر[(١)]

وبسرعة اتخذت الصورة في حد ذاتها مكانًا مركزيًا بين فنون ٩/١١، وترسخت هذه المكانة باعتبار الصورة أثمن وأندر شكل للتعبير الثقافي ***الديمقراطي*** في الشهور التي تلت الهجوم. ولقد أصبح معروفًا على نطاق واسع أن ١١ سبتمبر ٢٠٠١ هو أكثر الأيام التي تم تصويرها في التاريخ، وبشكل خاص – كما لاحظ كثيرون – فالوقت الذي مر بين قصف الطائرة الثانية وسقوط البرجين هو أكثر الأحداث التي تم تصويرها في التاريخ الإنساني. وتشير ماريتا ستوركين في هذا

(١) Zapruder film: فيلم صامت ملون بسيط استخدم كاميرا بسيطة يدوية لتصوير موكب الرئيس الأمريكي جون كينيدي في دالاس في ٢٢ نوفمبر ١٩٦٣، صوره مواطن اسمه ابراهام زابرودر (من هنا اسم الفيلم) بالصدفة، وهو الفيلم الكامل الوحيد لواقعة اغتيال الرئيس الأمريكي.

الصدد (عام٢٠٠٧) إلى: "يبدو أن الصورة قد لعبت الدور المهيمن على رد الفعل علي ٩/١١، أكثر جدا من الدور الذي قامت به صور التليفزيون نفسه... ويبدو أن التصوير ساعد على تخفيف وطأة الشعور بالخسارة وعلى التغلب عليه"(186)

ويرى بعض النقاد الأدبيين أن فكرة ضرب البرجين نفسها لا يمكن أن تكون قد تم التخطيط لها إلا وقد عانى العقل المدبر لها من صدمة بصرية مماثلة. وبعد ٥ أيام من الهجمات كتب المؤرخ الهوليودي نيل جابلر (Neal Gabler) (عام ٢٠٠١) في النيويورك تايمز قائلاً إن المختطفين كانوا "يخلقون ليس فقط الرعب، وإنما الصور أيضًا. ويواصل جابلر مؤكدًا فكرته ليشير إلى أنه عندما قصفت الطائرة الأولى مركز التجارة العالمي، لم يكن من المفترض أن تكون هناك كاميرا جاهزة للتصوير. ولهذا قام الإرهابيون بالهجوم الثاني بعد فاصل معقول من الوقت يعرفون أنه كافي لتصوير ما يجرى في فيلم أو فيديو، ومن ثم كرروا من زوايا مختلفة مونتاج الموت والدمار. لقد كان هذا إرهاب يجري وفي ذهن مرتكبيه "جمهور ماثل أمامه".

ولم تكن الهجمات المأساوية على مركز التجارة العالمي (والبنتاجون بدرجة أقل والطائرة United 93 كما اتضح لاحقا) تجارب مباشرة عاشها "الجمهور" بل تجارب شاهدها الجمهور في صور أُعيد إنتاجها فيما لا حصر له من مرات. ويتمثل الموقف التفسيري المهيمن- الذي أعيد انتاجه بلا توقف - الذي برز مباشرة بعد الأحداث في القول أن أحداث ذلك اليوم كانت بطريقة ما "تشبه" فيلما من حيث إنتاجها وتلقيها، فيلما يطغى على نصه نوعًا من اليأس، شيئًا أقرب إلى حكم لا سياسي، حكم ينطوي على تقييم صادم تماما لمجمل الثقافة الأمريكية المعاصرة. وفي كل مرة يشير فيها رجل الشارع أو معلق ثقافي مهم إلى أن هجمات ٩/١١ كانت "أشبه" بفيلم هوليودي، فهما يقران في ذات الوقت أيضا أن هذا الرعب الذي بلغ الشواطئ الأمريكية ليس وافدًا غريبًا تمامًا علينا، وأنه بطريقة ما مرتبط بالنشاط الفاسد المركزي لصناعة السينما في أمريكا. وتشير كلير كانان في هذا الصدد (عام ٢٠٠٣) إلى أن: "واقعنا الفعلي كان يتحول مباشرة تقريبًا على، يد

هوليود، إلى واقع افتراضي هوليودي" وتواصل قائلة إن: "رد فعلنا على ٩/١١ أزاح الستر عن حقيقة مقلقة للغاية هي أن تجربة الإدراك الحسي لدينا مثلها مثل مجمل حياتنا النفسية متأثرة بعمق بعمليات غربلة وترويض مارستها الأفلام التي شاهدناها"(107).

وتمثل رد الفعل البالغ الأهمية للأمريكيين – والذي يعكس قلقهم المتزايد من التأثير الهائل للأفلام في تشكيل الوعي فيما يتعلق بأحداث ٩/١١ – في اللجوء بلا تردد إلى التصوير كفن ينتمي للشعب. ولقد عرف التاريخ الأمريكي توجهًا بارزًا – ومجازا رسميًا – يعتبر "الناس" أهم موضوع للكاميرا، وتقدم خزانات وحقائب المصورين التي نشرتها New Deal's Farm Security Administration and the Office of War Information[١] في مرحلة الكساد الاقتصادي العظيم وثائق غزيرة تؤكد هذا المعنى. بيد أن ٩/١١ قد جاء معه بفكرة أحدث وهي أن الصورة المهمة – تلك التي يمكن أن تساهم إلى أبعد حد في إثراء السجل التاريخي والمخزون العاطفي لثقافة ٩/١١– لن تكون بعد الآن لناس وحسب وإنما لناس على يد ناس. ولدينا في أقل تقدير دلائل على أن الكثيرين في مركز مدينة نيويورك قد لبوا نداء التقاط الصور عندما بدأت الطائرات قصفها. ولقد سجل مدير محل بالقرب من مركز التجارة العالمي أنه باع ما يتراوح ما بين ٦٠-١٠٠ كاميرا في الساعة التي جرى فيها قصف الطائرات (Heller, 2005: 8).

---

(١) FSA-OWI مجموعة بورتريهات لمصورين عملوا في "إدارة أمن المزارع" (FSA) وهي إدارة استحدثت عام ١٩٣٥ لمواجهة الفقر في الريف الأمريكي إبان مرحلة الكساد الاقتصادي العالمي، وكانت جزء مما عرف ب"البرنامج الجديد" (New Deal) الذي أعلنه الرئيس الأمريكي روزفلت وهو مجموعة برامج اقتصادية ضخمة كان تنفيذها الهدف الأمريكي الرئيسي أعوام ١٩٣٣-١٩٣٥ بهدف تخفيف وطأة الكساد الاقتصادي العالمي عن الريف الأمريكي) وفي "مكتب معلومات الحرب الأمريكي" (OWI) وهي وكالة رسمية أمريكية نشأت في ١٩٤٢-١٩٤٥ وكانت تصدر وتنشر المعلومات والبوسترات والنشرات عن الحرب العالمية الثانية للاستخدام الداخلي، وعملت على تشجيع الروح الوطنية والدعوة لمناهضة الجواسيس وغير ذلك من مقتضيات الحرب.

وهناك تفسير واحد وواضح. بما فيه الكفاية للأهمية التي اتسم بها التصوير في ٩/١١. وبداية ففي الأعوام التي أفضت إلى ٢٠٠١ كانت مبيعات الكاميرات الديجيتال في ارتفاع هائل حتى فاقت أرباح مبيعاتها لأول مرة في الولايات المتحدة عام ٢٠٠٠ مبيعات كاميرات الأفلام. ولقد وفرت الكاميرات الديجيتال إمكانيات هائلة للناس بما في ذلك استخدام الإنترنت وعمليات الأرشفة التي لم تكن متوفرة ببساطة لمعظم مستخدمي كاميرات الأفلام. والآن، وبعد أن أصبح من الممكن للكاميرات الديجيتال التقاط صورة قريبة من صور كاميرات الأفلام، أصبحت هذه الكاميرات بسرعة جزء من ثقافة Web 2.0 الوليدة من حيث إمكانية تبادل الناس للمواد مباشرة بين بعضهم البعض، وكنتيجة لذلك، من حيث إمكانية أن يخلق المستخدم نفسه ما يريده من مضمون (واتضح ذلك بما لا يدع مجالاً للشك بعد بضعة أعوام أثناء أحداث تسونامي الآسيوية عام ٢٠٠٤ وتفجيرات لندن عام ٢٠٠٥ حيث تفوقت الكاميرا الديجيتال على كاميرا الموبايل، بإمكانياتها المدهشة على التوثيق والنقل في التو).

وكان الاندفاع صوب التصوير كفن ٩/١١ قد جاء بداية مع بوسترات المفقودين المفجعة التي غطت مدينة نيويورك، وعُلق بعضها مباشرة بعد ظهر يوم ١١ سبتمبر. وكما كتب مارشال سيلا (٢٠٠١) فقد أعدت هذه البوسترات بناء على لقطات وصور اختارها أعضاء أسر المفقودين والذين "انتقوا من بين الصور أسعد صور للمفقود، لكي تُمنح هذه اللحظة الرائعة في حياته فرصة أخيرة لتحيه مرة ثانية قبل أن ينتهي كل شيء. وهكذا وقف المفقودون يبتسمون في صور زفافهم، أو أمام كعكة عيد ميلادهم، أو مع أطفالهم الرضع، أو في حفلات تخرجهم". وصور البوسترات هذه كانت في المقام الأول والأخير وسيلة مفيدة للمساعدة على إنقاذهم، و يا للفظاعة - جمع ما تبقى من الأشلاء الإنسانية. بيد أن بوسترات المفقودين التي أفضت إلى انتشار الفزع والشعور بالكارثة والأسى سرعان ما تحولت إلى عمل فني انتشر بطول المدينة وعرضها. وسرعان ما تحولت مهمة

هذه اللقطات التذكارية التلقائية إلى مهمة علاج للموقف. "تسلقوا معًا مئات الحوائط" كتب مارشال بيرمان يقول عام ٢٠٠٢ "هؤلاء الرجال والنساء تسلحوا أمام الموت بهوية جماعية أقوى مما كانت لديهم طوال حياتهم. وخلقوا هوية جماعية لنا، هوية لم نكن راغبين فيها ولكن ليس بوسعنا تجاهلها: الناجون، الناجون من أول غارة جوية ضخمة على البر الرئيسي -على أمريكا" (4). ومنذ صورْ عابر الطريق في واقعة مقتل الأفريقي الأمريكي رودني كينج على يد ضباط شرطة لوس أنجلوس، أدرك الأمريكيون بعمق أنهم بحاجة إلى كاميرا جاهزة بحوزتهم دائمًا لكي يقدموا شهادتهم، لكي يساعدوا على أن تأخذ العدالة مجراها.

بيد أن أعمال تصوير ٩/١١ من الواضح أن خلفها دوافع أكثر بكثير من مجرد سجل بسيط لسلوك أفراد البوليس أو نزوع لتوثيق ما يجري. ويشير المتخصصون في الأرشفة الذين قاموا بمعظم العمل المتعلق بجمع صور ٩/١١ إلى أن سكان نيويورك، الذين أصابهم الرعب مما حدث في ٩/١١، اختطفوا كاميراتهم لكي يشاركوا بنشاط أكبر في ***الديمقراطية التي بدا وكأنها جاءت للتو مع الهجمات***. وهناك ثلاث مواقع رئيسية لمجموعات الصور أعلنت جميعها صراحة أن مجموعات الصور هي أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن الشعب في تلك اللحظة من الرعب والألم. ووفقا ل: Here is New York,[1] و The September 11

---

(١) Here is New York-A democracy of photographs: هنا نيويورك - ديمقراطية الصورة. كرد فعل على أحداث ٩/١١ والكميات المهولة غير المسبوقة من الصور التي التقطت في ذلك اليوم قام بعض الأمريكيين بتنظيم معارض للصور بهذا الاسم، ويقومون بتجميع الصور التي التقطها كل وأي شهود عيان للأحداث وتنظيمها وعرضها جنبا إلى جنب مع صور أشهر المصورين المحترفين الذين التقطوا بعض جوانب الأحداث. ومن ثم تباع هذه الصور بسعر واحد هو ٢٥ دولار لأي صورة وتذهب لدعم جمعية خيرية لرعاية الأطفال. وبعد انتهاء المعارض تحولت هذه المهمة إلى الشبكة العنكبوتية على موقع http://hereisnewyork.org/about/ أما The September 11 Digital Archive: فهي حوالي ٣٠ ألف موقع على الشبكة العنكبوتية (يمكن الدخول إليها على عنوان: WebArchivist.org- http://september11.archive.org/about.html) تعنى بجمع كل=

فإن التقاط الصور هو The September 11 Photo Projectو Digital Archive, and الأقرب إلى المعنى الحقيقي للديمقراطية. ولقد كان ممثلو أهم وكالات الأنباء العالمية إبان تفجيرات لندن وتسونامي الآسيوية يتدافعون للمشاركة في هذا النشاط الاجتماعي ويحاولون تجنيد مصورين ومخرجين هواة لتزويدهم بمادة لتغطياتهم الإعلامية. ولم يكن بوسع أحد في هذه الأيام استخدام تلك المادة لأهداف تجارية، وبالتالي أمكن حمايتها، مع بعض الاستثناءات، من غزو الشركات.

وكان التقاط الصور في ٩/١١ ومن ثم تمريرها (مثل تبادل نشر الإشاعات ولكن على نحو أكثر تميزًا) سبيلاً يمكن عبره للمواطن الأمريكي العادي الدخول إلى الصورة. ولقد صاغ منظم الأرشيف الكبير Here is New York الأمر قائلاً: التصوير هو الوسيط المثالي للتعبير عما حدث في ٩/١١ لأنه وسيط ديمقراطي بطبيعته فضلاً عن كونه يمكن إعادة إنتاجه فيما لا حصر له من نسخ. لقد صدمت المأساة كل سكان نيويورك بنفس القدر ولم تترك أي منا محصنا ضد الصدمة أو الشعور بالأسى، وبالرغم من أن الكارثة كانت القصة الرئيسية في كل صحيفة في العالم، وأن التغطيات الملتهبة للطائرات وهي تدمر البرجين كانت تجري على شاشات التليفزيون ليل نهار طوال ٢٤ ساعة، فبالنسبة لسكان نيويورك لم تكن هذه قصة جديدة تضاف إلى مخزون قصصهم، بل كانت كابوسًا غير ممكن استيعابه. وللسيطرة على كل أشباح هذا الكابوس التي كانت تطاردنا، كان من الضروري، في تصورنا، انتزاعها من أجهزة الإعلام والتحديق فيها دون وجل (Shulan2004). ويؤكد مايل شولان (Michael Shulan) فيما يتعلق بـHere is New York أن كل

=الوثائق والمعلومات والصور عن أحداث ٩/١١. ويتبنى المبادرة جهات رسمية أمريكية على رأسها الكونجرس الأمريكي. The September 11 Photo Project هو مشروع لجمع صور أحداث ٩/١١ يضم حوالي ٣٠٠٠ صورة، قام منظميه بجولات بطول الولايات المتحدة طوال ١٨ شهرًا استقر بعدها بمكتبة نيويورك العامة/بقسم الصور. أسس المشروع Michael Feldschuh مايكل فيلدتشا الذي كان شاهد عيان على الأحداث. عنوان الموقع على الشبكة العنكبوتية: (http://www.sep11photo.org/html/theproject.html)

المصورين على موقعه قدموا ما يمكن اعتباره نقدًا إعلاميًا عفويًا وأن سكان نيويورك قد أفاقوا، بدرجة أو أخرى، مباشرة بعد الهجمات، ورفعوا أصواتهم عاليًا قائلين"لا" لأجهزة الإعلام المركزية الشركاتية التي كانت تسيطر على رواية قصة الهجمات. وهكذا تعاقبت ردود الفعل الثقافية على هجمات ٩/١١ بين أشكال تعبير تجارية استغلالية، وأشكال أخرى قاعدية. ولقد طرحت دانا هيللر سؤالاً مهمًا هو: كيف يمكن "فهم ظاهرة الترويج ل ٩/١١ كتلاعب معيب بالمستهلكين تدبره الشركات المتنفذة والمصالح السياسية، و – على حد سواء – كتعبير حقيقي أصيل تحرري عن القدرات الخلاقة للشعب في مواجهة الأسى العميق والحب الحقيقي لبلده والخوف المفاجئ من الفوضى الداخلية والكوكبية" (5). ولقد عمل حماة تصوير ٩/١١ ببراعة يستحقون عليها الشعور بالفخر الثقافي بمنتجاتهم الفنية – خاصة بالمقارنة مع التصوير المصاحب للعروض المنحطة التي تقدمها هوليود والمنتجات التي لا هدف لها سوى الإعلانات التي تقدمها صناعة التليفزيون.

ويشرح مايكل فيلدتشا (Michael Feldschuh) (عام ٢٠٠٢) واحد ممن قادوا عملية تنظيم The September11 Photo Project الأمر قائلاً إن مجموعات الصور التي أعدها ونظمها (ليس على طريقة مروجي الصور الآخرين الذين يلجئون بسرعة للإعلان لترويج بضاعتهم) كانت نتيجة طبيعية للأسى الذي فطر قلوب الأمريكيين، ويصر على: إن مجموعات الصور نشأت في الحقيقة من التجمعات العامة التي تشكلت بسرعة في مواقع مختلفة حول المدينة لتسجل "الأصالة العاطفية" التي مصدرها "الطبيعة المفتوحة للعمل الذي قاموا به". ويواصل فيلدتشا قائلاً، حول أول معرض للصور Here is New York إنه لم توضع حدود على مساحة مكان العرض: "ولم ينظم أو يرتب أحد ما حصلنا عليه من صور، ولم يحكم أحد على أي موضوعات للصور أو يطلق أية تصريحات عن أفضل الصور أو غير ذلك"(viii). وكتب شولان على نحو مشابه عن Here is New York قائلا: "لم يتم عرضها لانتقاء أفضل أو أقوى الصور، ولكن لنقل الشعور الأشد تماسكًا ب"الكل"". ولعل مجموعات صورThe September 11 Photo Project و Here is

New Yorkهي أفضل معبر عن احتياجات ورغبات سكان نيويورك في زمن الأزمة العنيفة تلك. ومن أوجه عديدة اعتمدت مجموعات "اللقطات" على نجاح NAMES Project AIDS Memorial Quilt[١] الذي بدأ عام ١٩٨٧ ويعد أضخم مشروع فني معاصر بنته سواعد جماعة إنسانية في العالم.

والكثرة المهولة للصور التي تم جمعها في هذين الأرشيفين (مثلهما في ذلك مثل The September 11 Digital Archive) هي الجوهر الرئيسي لوجودها الاجتماعي. ومنذ حوالي ٢٠ عامًا كتب (عام ١٩٨٨) آلان تراتشتنبرج على نحو رائع حول الصور التي ضمتها أرشيفات FSA-OWI[٢] قائلاً إن نفس طريقة تنظيمها "تستحق الاعتراف بها كأحد أوائل الإبداعات الثقافية ل"البرنامج الجديد"[٣](45). ويمكننا بالمثل القول إن أرشيف ٩/١١ الديجيتال – حيث كل شيء مسموح به وكل شيء مرحب به على الملأ في المواقع الرئيسية لصور ٩/١١ – قد أصبح بالفعل موضة سياسية وفنية مهمة في الأعوام التي تلت المأساة. ولهذه المجموعات من صور ٩/١١ –غير المراقبة وغير المنظمة سلفا والشاملة والتي التقطتها (أغلبها) أيدي غير محترفة – حكاية ترويها، تحديدًا عبر وفرتها الهائلة، ف"ضخامة الواقع المعاش" – كما سمى بول ويست[٤] روايته عن ٩/١١ – تستدعي رد فعل تصويري مماثل في الضخامة، ولقد أخذ مجموعة من سكان نيويورك على عاتقهم جمع وصيانة هذا الحجم الضخم من الصور والتلويح به كطلسم لدرء أي دمار آخر.

---

(١) NAMES Project AIDS Memorial Quilt:_ هو أحد المشاريع الأمريكية غير الرسمية التي قامت ١٩٨٧ لتخليد ذكرى ضحايا مرض نقص المناعة، وتمخض هذا المشروع عن قطعة من الفن الجماهيري أشبه بلحاف ملون ضخم يزن ٥٤ طن يعد أضخم قطعة فن شعبي في العالم حتى عام ٢٠٠٩

(٢) FSA-OWI انظر هامش رقم ١٦٧

(٣) New Deal انظر هامش رقم ١٦٧

(٤) Paul West روائي وشاعر بريطاني، روايته ٢٣ وأحد أهم أعماله هي "immensity of the here and now,"

وتشير مقدمة كتاب Here is New York إلى أنه يشتمل تقريبًا على ١٠٠٠ من أكثر من ٥٠٠٠ صورة التقطها ٣٠٠٠ مصور وأرسلها للمعرض. ويضم Here is New York إلي الآن أحد أكبر أرشيفات الصور في التاريخ العالمي تكرس لحدث واحد. وفي حين قد تتحول أحيانا صورة واحدة مدهشة لحدث آخر بمثل هذا الحجم إلى رمز لهذا الحدث، فـ"الصورة الوحيدة" التي على الأرجح ترمز لمأساة مركز التجارة العالمي سوف تكون كل هذه الصور مجتمعة.

وتستمد هذه الوفرة البصرية الما بعد ٩/١١ بعض جذورها من ضفيرة رئيسية من ضفائر الفكر الأمريكي (حركة التسامي على الطبيعة)[1] في القرن التاسع عشر – الخط الواصل بين رالف والدو إمرسون ووالت وايتمان. وهكذا فلكل صورة شخصيتها المتفردة "الأنا" الخاصة بها الكامنة خلفها، وإذا قارننا أي صورة بالأخريات لوجدنا أن ما يجمعهم، كما قال شولان، هو أنهم جميعًا صور مباشرة لا وجود فيها لوسيط:

"إذا روت صورة قصة ما، فستروي آلاف الصور ليس فقط آلاف القصص، ولكن ربما أيضا تبدأ، لو تسنى لهم الحديث عن أنفسهم، في رواية القصة لبعضهم البعض وللمُشاهد مباشرة، غير محاطة بزجاج أو معدن أو خشب أو أي أفكار معدة سلفا أو أي تعليق من محرر أو ما شابه. وعلى الصعيد السياسي فهي، في المقام الأول، المبدأ الذي رفعه الآباء المؤسسين لأمريكا عندما أرسوا أسس فكرة الديمقراطية –المبدأ القائل إن الحكمة لا ترقد في رؤية أو في إرادة أي فرد أو مجموعة صغيرة من الأفراد، بل ترقد في الرؤية الجماعية لنا مجتمعين.

---

(١) Transcendentalism: حركة التسامي على الطبيعة، قادها ثوار أول حركة فلسفية ثقافية فكرية أدبية في صفوف الأمريكان بعد الحرب الأهلية وأبرز أعلامها: Ralph Waldo Emerson وأهم أعماله (Nature, 1836) أما Walt Whitman فيمثل حلقة الوصل بين حركة التسامي على الطبيعة والحركة الواقعية في الفكر والثقافة وأهم أعماله (Leaves of Grass, 1855)

وعلى موقع Here is New York على الشبكة العنكبوتية، الذي يضم عددًا هائلاً من الصور المنظمة وفق الموضوع فقط، سنجد دون أن يدهشنا هذا، أن أهم قسم يجري تصفحه في الموقع (بعد قسمي "التذكارات" و "الأعلام") هو قسم صور "المتفرجين". ولعل جعل ٩/١١ يدور حول أكبر عدد ممكن منا نحن هو إحدى أهم الوظائف الاجتماعية لعملية التقاط الصور أثناء وبعد هجمات ٩/١١، مثله في ذلك مثل عملية تبادل الإشاعات التي ربما قد تشملنا نحن أيضا. وفي خمسينيات القرن المنصرم، ومن ثم ثانية في مطلع السبعينيات، كان هناك برنامج تليفزيوني شعبي باسم You Are There يسمح للمشاهدين بتقديم مداخلاتهم وآرائهم في حدث تاريخي أو آخر. ومع ظهور كاميرات الديجيتال وإمكانيات "التحميل" التي توفرها تمكن مصورو المواقع الإليكترونية، في دقائق، من خلق نسخ كثيرة منمنمة من برنامج You Are There، وكانت كميات الصور التي قدمتها هذه المواقع عن "الناس العاديين" في الشوارع شيئًا كالبلسم ذكرنا أن معظمنا كان هناك. وبينما ضمت مجموعات الصور لقطات عرضية لهارب من جحيم البرجين مغطى بالتراب أو الدم وحتى – وإن يكن أندر – لشخص يقفز من أحد البرجين، فقد كانت هذه الصور على العموم عن "المتفرجين" – عنا – نحن – عن بعضنا ممن صَوّر وجَمّع اللقطات والبوسترات والحكايات.

ولقد شجعت مشاريع الصور ومجموعات الديجيتال أنتشار فكرة أنه في ٩/١١ والأيام التالية له توفرت لجميع الأمريكيين إمكانيات متساوية لالتقاط صور فوتوجرافية وأن كل قطعة منفردة من الفن المرئي هذا كانت مماثلة للتالية لها! بيد أن هذه المكانة "الديمقراطية" هي في حقيقة الأمر أكبر حجة لدي البعض ضد التصوير كفن، إذ تنزع عن التصوير صفة الفن وشكله وتحوله إلى مجرد تعبير عن ناس يلتقطون صورًا لأحداث حياتهم بلا فن ولا مهارات خاصة. وفي هذا الصدد كتب فيلدتشا في مقدمته لـThe September 11 Photo Project "لن نعامل المساهمات التي وردت إلينا كتذكارات أو قطع أثرية، ولكن، كما كان ينوي

مبدعوها، كأشياء للعرض المباشر ليشاهدها الجميع" (ix) ومن ناحية أخرى يشير المؤرخ لورانس ليفين (عام ١٩٨٨) إلى الصورة الفوتوجرافية قائلاً إنها "مضللة" لأنها تبدو "وثيقة موضوعية مثالية"، ورغم ذلك ينبهنا ليفين إلى أن الصورة "أيضا من منتجات العقل الإنساني، مثلها في ذلك مثل كل المصادر التي يستخدمها المؤرخون" وبالتالي يجب "أن تقرأ بنفس العناية والتأمل العميق التي اعتدنا تطبيقه على المصادر المكتوبة"(23)

بيد أن ليفين يتناول هنا المصورين المحترفين ل"البرنامج الجديد"[١]، أما فيض الصور التي التقطت في أعقاب هجمات ٩/١١ ومن ثم تم نشرها تقريبًا على الفور فقد كانت معظمها من عمل هواة، الأمر الذي جعل من الصعب أن نطبق عليها معايير الالتزام بالوظيفتين الرئيسيتين للتصوير "المنفعة والمعايير الجمالية" – كما أشار آلان تراتشتينبرج (1988, 50). نحن هنا إزاء عمل ثقافي ذي مغزى عميق حققته مجموعات الصور وأرشيفات الديجيتال الأخرى، عمل يعتبر أن الواقعية التصويرية هي السبيل الأكثر أصالة ومصداقية (بكلمات شولان) في مواجهة رعب ٩/١١. ولقد ساعد جامعو هذه الصور على إرساء هذه "الوثيقة" كشكل فني خاص من أشكال التعبير بعد ٩/١١. وأينعت هذه المحاولات الأولى ثمارًا ليس فقط على مستوى استقبال وتلقي الناس لها (في الجولات الجماهيرية التي نظمها معرض الصور والكتب المغلفة التي صدرت وغير ذلك) ولكن أيضًا على صعيد تأسيس قاموس مفردات قوية لتقييم المنتجات الفنية، استخدمت في نقد أعمال مختلفة، ومتنوعة مثل الفيلم التليفزيوني الوثائقي عن ٩/١١ ل Naudet brothers (عام 2002) وألبوم The Rising ل بروس برنجشتان (عام ٢٠٠٢) و"بورتريهات الأسى" للنيويورك تايمز (عام ٢٠٠١) وفيلم Paul Greengrass عن الطائرة United 93 (عام ٢٠٠٦).

---

(١) انظر هامش ١٦٧

أليس من العسير إنكار قوة الصور؟ لقد كشف أرشيف ٩/١١ - الذي يطلق عليه المواطنون الأمريكيون العاديون "لقطات فوتوجرافية" - عن القدرات الفعالة على العمل كسيل منهمر طبيعي، كجهد جماعي - باختصار كشف عن "عبقرية الناس". ولا ينفي هذا أن كل صورة على حدة من صور ٩/١١ التي بين أيدينا هي نتاج عملية خيار شخصي للغاية، ومستويات متفاوتة للمهارة والتدريب التقني، ورغبة في "تحميل" الصور والتوصل إلى اتصال جيد على الإنترنت، وأيضًا قدر من الحظ. وبمصطلحات السوسيولوجي، من كان من المرجح أن يكون في شوارع نيويورك وقام بالتقاط هذه الصور؟ وأية حريات نسبية يمكن أن تكون قد توفرت ليتسنى لهم أن يكونوا في هذا المكان في تلك اللحظة؟ أنني: لم يحدث أن صادفت ولو على سبيل المثال من بين مجموعات الصور التي درستها، والتي التقطت في الساعات التالية للهجمات صورة واحدة لأي شخص (رجل إطفاء أو ممرض أو غيره) يضع مثلا طفلاً على الأرض ليغفوا قليلاً بعد أن فر هاربًا من ملعب الأطفال (فمثل هذه اللقطة حول أحد جوانب الواقع المحلي لمدينة نيويورك. قد نجدها في صفحات كتب الأدب القصصي، مثل أعمال هيلين تشولمان التي تعاني شخصياتها الرئيسية في روايتها: "يوم على الشاطئ" (عام ٢٠٠٧) لفترات طويلة من القلق بشأن النمط الأمثل للأكل والنوم لابنها الصغير).

وما أحاول هنا توضيحه هو أمر بسيط: في مقابل آلاف الصور التي حظينا بامتياز رؤيتها بعد وحول هجمات ٩/١١، هناك عدد لا حصر له من الصور الأخرى التي ذهبت قبض الريح - أو التي صودرت بسرعة - وبالتالي لم تدخل في عداد فن ٩/١١. وربما تكون أشهر الصور "المختفية" ل٩/١١ هي الغلاف الذي كان من المفترض أن يظهر به ألبوم فرقة The Coup[1] (يمكن التعرف عليه

---

(١) The Coup: أشهر فرقة لموسيقى الراب في التاريخ الأمريكي تجعل السياسة - والتوجه اليساري على نحو خاص - موضوعًا لها، ظهرت في مطلع التسعينيات وجعلت من قضايا الأفارقة الأمريكان رسالة لها، وشاركت مباشرة في الأحداث السياسية للبلاد وطالبت=

على موقع http://gothamist.comJ200 8/0 1/29/nyc_album_art_t_4.php) والذي صدر في ٢٠٠١/١١/٦. ففي التصميم الأصلي لغلاف الألبوم يظهر فنان الراب بووتس ريلي يفجر البرجين باستخدام ريموت كونترول. وهذا الغلاف الأصلي الذي انتشر على نطاق واسع على الإنترنت تم تغييره بعد ضغوط مكثفة من الشركة المنتجة بصورة معتدلة لكأس به كوكتيل "مولوتوف".

وعندما نواجه بأقوال وتصريحات المخلصين من أهل العمل الثقافي مثل مايكل شولان ومايكل فيلدتشا والقائمين على The September 11 Digital Archive من المهم ألا يقتصر رد فعلنا على الامتنان للعمل الشاق الذي أنجزوه بل وأن يتسع ذلك بنفس القدر لمساحة نقدية معينة: مثلما كتب آلان تراتشتينبرج عن صور FSA ل"البرنامج الجديد"[(١)]، فعلى عاتقنا بالمثل تقع مسؤولية دراسة الأرشيفات بأنفسنا، تخطيطها ومضمونها ومراميها الصريحة والضمنية، بهدف التأكد أننا نعلم كيف نقدر على نحو صحيح ما فيها من أصالة واكتمال.

وجولة سريعة في تصنيف Here is New York للصور تكشف كم تُرِك خارج هذا الجهد التجميعي. فليس هناك في المقام الأول معايير أيا كانت للتوصل إلى "أثرياء الحرب" بين هذه الصور - برغم أن ويليام لانجيوشا وآخرين قد سجلوا (عام ٢٠٠٢) حالات خطيرة لمثل هذا الاستغلال، ربما حتى على يد بعض رجال إطفاء. وليس لدينا أيضا بالفعل أية دلائل موثقة عما يمكن تسميته "ناس يتصرفون بشكل سيئ في لحظة الكارثة". وتقول Here is New York مباشرة ومن البداية في هذا الصدد إنها كانت معنية بجذب الانتباه: "ليس فقط للأسى والشعور بالكارثة والصدمة وبالشجاعة، بل أيضا للجمال الجهنمي الذي يرفع الناس في ذات الوقت - على نحو يصعب فهمه - إلى مصاف أرقى". وتتحدث هذه الصور التي تم

=بالتغيير الاجتماعي. وغلاف الألبوم المشار إليه للفرقة باسم Party Music لم يصرح به لأسباب قيل إنها مؤسفة، بيد أن السلطات الأمريكية سمحت به بعد أحداث ٩/١١ ليظهر في الأسواق في ٢٠٠١/١١/٦.

(١) راجع هامش ١٦٧

تجميعها – وفقا لمنظمي المعرض – "ليس بصوت واحد، لكن بهدف واحد، معلنة أنه للخروج بمعنى من هذه المرحلة الجديدة المرعبة في تاريخنا علينا كسر الحواجز التي تُقَسِمُنا"، وهكذا فلدى مجموعة الصور قصة ترويها هي قصة "نحن" البسيطة، قصة انجذابنا إلى بعضنا البعض في هذا الظرف حيث الجراح والقلق والخوف غير المسبوق.

وهكذا فأرشيفات الديجيتال رائعة ليس فقط لما التقطته بالفعل من جوانب الحدث، ولكن أيضًا لما لم تلتقطه. ويصف أرت سبيجلمان (عام ٢٠٠٤) كيف كانت مشاعره وهو مجبر على اختيار صورة لتصبح الصورة المركزية في معرضه Shadow of No Towers، إنها صورة ببساطة لم يلتقطها أحد، إنها كما يقول: "الصورة المحورية لصباح ٩/١١، الصورة التي لم تُلتقط بعد ولم تدخل ذاكرة الناس على شريط فيديو، لكنها مازالت تحترق داخل أجفاني بعد الحدث ببضعة أعوام – إنها صورة الهيكل العظمي للبرج الشمالي تلوح في الأفق مباشرة قبل أن يتبخر" (n.p.). وإذ لا نشكك في الفن "الذاتي" لسبيجلمان، تواجهنا على نحو مأساوي أيضا محدودية اللقطة أو ٥٠٠٠ لقطة–اللقطات التي تكمن أهميتها في لعنة محدوديتها، فاللقطة هي مجرد لحظة في الزمن، موقف لشخص واحد من اللحظة، الأمر الذي يمنح اللقطة قوة عظيمة، قوة فوريتها ومباشرتها وطابعها الشخصي وغير ذلك، ولكنه في ذات الوقت يحد من التأثير العام لها. ومن الأعمال المميزة في هذا الصدد أيضًا أعمال اثنين من أهم الروائيين هما: دون ديليلو وكين هوفاس[١] قاما بتصوير الشخصيات الرئيسية في رواياتهما حول ٩/١١ تقلقهم حقيقة أنهم لا يجدون أنفسهم في أي من الصور التي التقطت في ذلك اليوم، برغم نجاحهم في الهروب من البرجين. وهكذا فقد عانقنا شاكرين الحاضر الغزير المتمثل فيما لا حصر له من اللقطات التي صورت في ٩/١١ حتى أصبح على كُتاب الأدب القصصي أن يُذكرونا بضرورة التفكير في كل الغائب الذي لم نستنطقه بعد.

---

(١) Ken Kalfus – Don DeLillo

لقد قامت أرشيفات الصور بعمل رائع حين أصرت على أن كل اللقطات ولدت متساوية، لها جميعها منذ البداية نفس القيمة. وفي الواقع فقد استلهمت - Here is New York كما أشرت سابقًا - روح الآباء المؤسسين لكي تذكرنا بأن "الحكمة لا ترقد في رؤية أو في إرادة أي فرد أو مجموعة صغيرة من الأفراد، إنها ترقد في الرؤية الجماعية لنا جميعًا. وتلك كلمات لطيفة، بقدر ترويجها ل "رؤية ديمقراطية" مبهمة وجوفاء على الأرجح، والمشكلة هنا أيضا هي افتراض إنه لا فرق بين ٥٠٠ لقطة شاهدناها للبرج الشمالي وهو يحترق، وعمل فريد تماما ينقل شيئًا جديدًا للمشاهد. بيد أن نظرة سريعة للغاية على أي من صور أرشيفات الديجيتال تكشف لنا طيف عريض من مهارات التصوير، وتكشف أيضًا عن هدف واضح لمن التقطها، فضلاً عن منحنى قصصي. وصورة الطفلين، متشابكي الأذرع المتروكين قرب حائط في بروكلين يتطلعان عبر الماء إلى مانهاتن[1]، التي أرشفتها Here in New York تحت عنوان "مفقودين"، لهي محاولة واضحة لزج هذين الطفلين في قصة قد تكون أو لا تكون قصتهما.

وهكذا فبوسع اللقطات الفوتوجرافية القيام بكل أنواع العمل، وفي أقل تقدير فقد تمكن بعض المصورين من خلق صور بالغة الأهمية مباشرة في أعقاب الهجمات. ويضم The September 11 Photo Project صورة (136-7) لحافلة سياح تتعرف على معالم المدينة تابعة لشركة Grey Line توقفت والتف حولها حشد من الناس مشدودة عيونهم إلى الأبراج المحترقة. وبدأ السياح في الحافلة، كسياح طيبون، في الوقوف وقد أيقنوا لا ريب أنهم يشاهدون ما قد يكون في تاريخ شركة Grey Line الفرصة الوحيدة العظيمة للتصوير. وهكذا حصلنا على صورة لالتقاط صورة ل ٩/١١ - تأمل سريع في الكيفية التي تحول بها البرجين الجريحين (ولم يكونا بعد قد اختفيًا تمامًا من على وجه الأرض) لبؤرة جذب سياحي!

---

(١) انهاتن: المدينة الرئيسية والمركز التجاري الرئيسى ومقر الحكومة فى مدينة نيويورك، ويقع برجا مركز التجارة العالمى (سابقًا) فى أقصى جنوب الجزيرة. يشير الكاتب باستمرار إلى مانهاتن، أو قلب مانهاتن حيث كان البرجان.

مثل هذه الصور المدهشة تقوم بمثابة مذكر لنا بأن القوة غير المسبوقة لصورة الطائرتين تقصفا مركز التجارة العالمي جعلت من الصعب للغاية أن نحول نظرتنا عن الموقع الفعلي للدمار لكي نوسع أفق الرؤية أكثر، لكي نرى المزيد من نيويورك ونرى المزيد من باقي أرجاء العالم. وبينما لدى المصورين الهواة الذين أمدونا بمعظم الصور التي تضمها الأرشيفات الديجيتال الكثير يقدمونه – على المستويين التوثيقي والجمالي على حد سواء – فمن المجدي أن نذكر أنفسنا بأن عددًا كبيرًا من الصور التي تضمها أرشيفات الديجيتال هي لا ريب أعمال صنعها فنانون مهرة بالفعل، وليسوا مجرد هواة أو عابري طريق.

وفي The September 11 Photo Project على سبيل المثال نجد صورة مدهشة للاعبين تنس "أبرياء" من فريق إحدى كليات جامعة نيويورك يتدربون في الملاعب الزاعقة الخضرة للجامعة. وهم أبرياء لأنهم – في الصورة – يبدون في واد محاط بمباني، يظهر لنا بينها البرجين اللذين لا يراهما اللاعبون، يتفجر البرجان، كما يظهر خلف اللاعبين بالصورة، ولا يعرف اللاعبون بالأمر. وإذا كانت لقطة الشركة السياحية Gray Line عملاً بارعًا ل"مباشرة بعد"، فنحن هنا إزاء بالية تعبيري ل"مباشرة قبل". ولتكثيف التأثير المرجو علقت إعلانات على مسافات قريبة عن صور أخرى(١)، مثل الإعلان عن خطوط الموضة التي تقدمها كريستيان بيرن(٢) التي تعرض سيدة مسلمة محجبة، أو التي تعرض ما يبدو كأنه ساعة مكسورة، أو غير ذلك.

---

(١) كانت معارض الصور – التي كانت تنظم في أماكن مفتوحة – إلى جانب صور ٩/١١ التي التقطها الناس وشهود عيان الحدث تضع إعلانات قريبة منها عن معارض صور لمحترفين وصحفيين وفنانين تقام بالقرب منها، لجذب المشاهدين إلى هذا وذاك وربما لتوفير إمكانية المقارنة بينهما، والإشارة هنا إلى بعضها.

(٢) Christina_Perrin واحدة من أشهر مصممي الأزياء في الولايات المتحدة تطغى على تصميماتها موضوعات وألوان الطبيعة.

ومن أبرز نماذج هذه الصور الصورة المذهلة للمصور مات ويبر (انظر الشكل رقم ٤) لطفل ينحني وهو يلعب في إحدى حدائق نيويورك بينما تنصرف عنه أمه للحديث مع طفل آخر: والجميع غافل بشكل مفجع عما نراه في الخلفية – حيث تشتعل النيران في البرجين. وليست اللقطات كما قد يتصور البعض مجرد منتجات بسيطة وفرها قدر من الحظ. فتلك اللقطات القليلة التي اخترتها لأتناولها بمزيد من التفصيل ليست بالضرورة الأفضل بين صور ٩/١١ – برغم أن صورة مات ويبر تحتل أرفع مكانة بينهم جميعًا بالتأكيد، بيد أنها مع ذلك تمثل تحديًا مهمًا – إنه "ديمقراطية الصور"، برغم أنه في تلك الساعة من حياة الشارع الأكثر ازدحامًا في الولايات المتحدة، من الطبيعي أن يكون الفنانون المحترفون هم الأقدر على تصوير الأسى بسبل أكثر ثراء وتعقيدًا مما نستطيع نحن القيام به.



وفكرة "ديمقراطية الصور" كرؤية خاصة توصل إليها الناس لخلق فن ما بعد ٩/١١ استغلتها مباشرة ووظفتها لصالحها شركة عملاقة هي النيويورك تايمز. وتجلى ذلك في تغطياتها للحدث بعنوان "بورتريهات الأسى". وباستعارة النيويورك تايمز للخطاب القاعدي المتمثل في حركة التقاط الصور التي انتشرت مباشرة بعد قصف الطائرات للبرجين – والبناء عليه- نشرت التايمز مباشرة لغة "الطارئ أو العرضي" (مع التركيز على النوادر والطرف والحكايات، تلك الميزة التي اكتشفناها أيضًا بالصدفة، لغة اللحظة سريعة الزوال) بينما في نفس الوقت أسست لصيغة رسمية للغاية ثابتة لتخليد موتى ٩/١١. وأشارت الناقدة نانسي ميللر في هذا الصدد (عام ٢٠٠٣) على نحو مقنع إلى أن المقصود من "بورتريهات الأسى" هو الاستيلاء على غنيمة الحرب المتمثلة في الحيوية التي أشاعتها النشرات عن المفقودين التي غمرت المدينة في الأيام التالية للهجمات. وتؤكد ميللر أنه بينما "تنوعت النشرات بشدة من حيث الحجم والأسلوب والمحتوى... كانت "بورتريهات الأسى" فقيرة فقر البذلة الموحدة"(114). وهذا الرأي صحيح من الناحية الفنية، بيد أنه قد يكون من الملائم أكثر القول إن التايمز كانت غارقة في "التماثل" – مستغرقة في خلق "العلامة التجارية" الخاصة بها للصقها على هذه الروايات التذكارية، علامة تجارية تتطلب خفة يد لتحويل "اللقطات الفوتوجرافية" إلى "بورتريهات الأسى".

وكانت "بورتريهات الأسى" مؤثرة على نحو لا يمكن تصديقه على عدد هائل من القراء بما في ذلك الموسيقي بروس سبرنجشتان الذي قال إن بعض دافعه لوضع ألبومه The Rising جاء من إدراكه أن الكثير جدا من الناس الذي صورتهم التايمز كانوا – كما وصفتهم الصحيفة – من أشد المعجبين بموسيقاه. ولا أقصد هنا التطرق إلى كل الأساليب التي توصلت بها "بورتريهات" التايمز إلى التحول إلى علاج وشفاء للكثيرين من قرائها، ولكنني أود الإشارة إلى أن "صحيفة المبيعات القياسية" نجحت أيضا على نحو يصعب تصديقه في احتكار السوق لصالح فكرة

إحياء الذكرى. وفي هذا الصدد كتب الباحث في مجال الجغرافية الثقافية كينيث فووت (عام ٢٠٠٣) على نحو يبدو مقنعًا للغاية حول أربعة أنماط لإحياء الذكرى تلت المآسي الكبرى في المشهد الداخلي الأمريكي هي: تقديس الحدث - تحديد معنى الحدث ودلالاته - تصحيح وتدارك ما جرى - إزالة وطمس الحدث (7). ويتحدث فووت هنا عن مواقع وأماكن محددة جرت فيها أعمال تدمير وعنف ورغم ذلك فما يقوله وثيق الصلة ب"بورتريهات الأسى" أيضا. والمصطلحان الأوسطان من مصطلحاته (تحديد معنى الحدث ودلالاته - تصحيح وتدارك ما جرى) يشيران إلى عمليات اجتماعية تقر بأن البلاء قد وقع ولكنها تقدم حلولاً ذات تأثير محدود مقارنة بحجم هذا البلاء. والمصطلح الأول منهما (تحديد معنى الحدث ودلالاته) يعني ببساطة أن علامة ما قد رُسِمَت تقول: "هذا حدث"، ويتضمن الثاني (تصحيح وتدارك ما جرى) تحويل مكان المعاناة إلى شيء جديد مفيد. أما إزالة وطمس الحدث فيصف محاولة ثقافية لمحو كل آثار الحدث المروع. ولقد كانت التايمز تروج للمصطلح النقيض لإزالة وطمس الحدث - كانت تروج لتقديس الحدث - عبر خلق طبعة خاصة تحول "اللقطة الفوتوجرافية" لكل ضحية من ضحايا ٩/١١ إلى نص "مقدس"، وعبر تحويل موقع الحدث لمكان مقدس وحسب. وكما كتب فووت، فإن التقديس يتضمن دائمًا وضع "المكان المقدس" بعيدًا عن المشهد المحيط! وبتحويل "اللقطات الفوتوجرافية" إلى "بورتريهات الأسى" وطباعتها في مكان خاص بها بالصحيفة، قامت التايمز بالآتي: اعتمدت، بابتعادها عن الشكل والمكان المتعارف عليه للنعي، على النبَذ التي كُتبت على عجل على بوسترات المفقودين، وحولتها إلى تعبيرات تقديس طقسية.

وفي أول يوم أحد نشرت فيه التايمز قصصًا حية عن الضحايا صَدَّرَتْ ذلك بكلمات: "لقطات فوتوجرافية من حياتهم تُرْوى بألم أولئك الذين أحبوهم" (١٦ سبتمبر ٢٠٠١) وبعد مرور شهر على هذا المسلسل، نشرت التايمز مقالاً افتتاحيًا تهنئ فيه نفسها على الإنجازات التي حققتها عبر "بورتريهات الأسى"، وتؤكد مرة ثانية أن "كل بروفيل هو لقطة فوتوجرافية، هو إطار فردي صامت مأخوذ من

تعقيدات جمة لحياة عاشها صاحبه" (مقال:"بين المفقودين" ١٤ أكتوبر ٢٠٠١).
وتعلق نانسي ميللر على ذلك قائلة (115 :2003) إن التركيز الهاجسي للتايمز على "المرئي/البصري" في وصفها لمسلسل "البورتريهات" هو عَرَض من أعراض عجز الصحيفة عن الاعتماد على النص المكتوب كأحد قوالبها المألوفة، كما لو كانت الصحيفة "قد اكتشفت أنها تفتقر للكلمات، أو أن الكلمات بدت فجأة لا ترقى لمستوى المهمة" المرجوه. بيد أنني أعتقد أن من الأجدى أن نعتبر أن التايمز كانت تتصرف من موقع قوة وليس من موقع عجز. فبكل هذا الجيش من الكتاب والباحثين، وبكل قدرات التايمز على الوصول (بكل شهرتها وكل بنيتها التحتية الجبارة) إلى من ترغب في إجراء لقاءات صحفية معهم من عائلات الضحايا وأصدقائهم وزملائهم في العمل كانت التايمز بلا شك أول وأهم طرف ثقافي يُحاط علمًا ب"ثقافة اللقطات" التي انتشرت سريعًا، و"يعقلن" هذه الثقافة ويعيد إنتاجها بفرمها في آله الاقتصاديات الكبيرة. ومع ذلك لم يكن ما نشرته التايمز "لقطات فوتوجرافية" كما يقول لنا العنوان نفسه: تلك كانت "بورتريهات" ومثلما يتبع معظم فن رسم البورتريهات قواعد الزمان والمكان الذي رسم فيه البورتريه، فعل نفس الشيء محررو التايمز والعاملون فيها الذين سارعوا بوضع مجموعة من الخطوط الإرشادية لهذه الاسكتشات. ومثلما حدث في حالة شركة Clear Channel، فبقيام النيويورك تايمز ب"توحيد" اللقطات الفوتوجرافية – التي التقطها وتبادلها الناس بطول الولايات المتحدة – وعرضها أكدت الصحيفة على نحو لا يدع مجالاً لشك أن الثقافة الشركاتية ل ٩/١١ قد ولدت تقريبًا في تزامن مع انهيار البرجين.

ولا ريب أن إصدار صور التعذيب في سجن أبو غريب عام ٢٠٠٤ قد أفضى إلى استحالة إستمرار تبني الأمريكيين للقطات الفوتوجرافية أو مجموعات الصور ك"فن الناس". إن ألبوم الصور المرعب هذا، الذي التقط من سجن في العراق، اسقط عبير البراءة عن نشاط التقاط الصور. هذا بالإضافة إلى أن التمسك بالفن الجماعي كأداة للعلاج القومي أخذ تدريجيًا يخبو لينجلي عن استراتيجية بديلة، طريق لتحمل الوقت لحين يقدم الفنانون أعمالهم الخاصة الجديدة.

وبينما مازالت بعض الجهود "المتنوعة الجماعية" تحظى باهتمام الناس بعد ٢٠٠١ – مثل مصنفات السي دي التذكارية لجمع التبرعات على غرار Village Voice's Love Songs for New York: Wish You Were Here و folkie Vigil collection وأعمال المخرجين الذين أسهموا في ٢٠٠١/٩/١١ (كلهم عام ٢٠٠٢) وغيرهم – فبداية من صيف عام ٢٠٠٢ وصاعدا بدأت هجرة أشكال تعبير فن ٩/١١، التي كان لها أكبر الأثر في السابق، بدأت تتراجع ثقافة الصور الفوتوجرافية التي كانت قاهرة أثناء هذا الخريف الأول خريف ٢٠٠١. وفيما شرع بعض الفنانين الأمريكيين الأفراد في التوصل لمعنى لسقوط البرجين في ٩/١١ استعانوا مرارًا بصور "الصعود والسقوط" واجتهدوا لتطوير مختلف أشكال الاحتجاج الجادة – بعضها ديني وبعضها يلجأ لفن الكرتون والآخر للتوثيق – بالنسبة للجمهور الأمريكي الذي شاهد أفلام لا حصر لها عن هاتين البنايتين الطويلتين، الطويلتين تتهاويا وتتهاويا..

الفصل الرابع

السقوط-الصعود-السقوط

كافح الفنانون الأمريكيون منذ عام ٢٠٠٢ للتوصل إلى كيفية تقديم الحقيقة المركزية المرئية ل٩/١١: حقيقة *السقوط*. ومع التذكير المرئي المتواصل بتهاوي البرجين، طغت على صور أجهزة الإعلام الإمريكية طوال شهور ما يشبه حلقات لا تنتهي من الصور المتكررة. وبسبب الهجمات ازداد فقرًا – على فقره القائم – قاموس المفردات الثقافية والسياسية للبرامج الإخبارية الأمريكية، وأصبحت لحظة سقوط كل برج من البرجين في خريف عام ٢٠٠١ أعلى نقطة دراماتيكية في فيلم ٩/١١. ووُقِعَت على عجل اتفاقيات ثقافية حول ما كنا "نحن" راغبين في مشاهدته وما يجب اعتباره خارج حدود هذه الدائرة. وتم التوصل إلى اتفاق كامل، على حد علمي، على القبول ثقافيًا بعرض صور تهاوي مركز التجارة العالمي مرارًا وتكرارا. أما حقيقة أننا كنا نشاهد إنتاجًا مدمرًا لقبر جماعي فنادرًا ما تبادرت لذهن أحد، وتطلب الأمر بضعة أعوام ليتسنى للروائي كين هافوس كتابة، طغى عليها الارتباك والحيرة، حين قال إن عليك: "بذل جُهد لتظل تواجه فكرة أن آلاف الناس يفقدون حياتهم الآن أمامك في هذه اللحظة" (3 :2006).

وبينما، بالطبع، لم يكن هناك فيلم عن المعركة التي زعموا أنها دارت على متن الطائرة United 93 بين المختطفين والركاب، وبرغم ذلك تَشَكل مباشرة إجماع جاهز حول أن مسافري الطائرة الشجعان كانوا مقاتلين من أجل الحرية! وفي الأيام والأسابيع التي تلت الهجمات، كانت تعاويذ الطائرة United 93 مصحوبة بصور عن البرجين المتهاويين تحتل صدارة القائمة الجديدة لخيارات الأخبار الأمريكية. وسرعان ما تحولت الطائرة United 93 في الحقيقة إلى ما أطلق عليه الناقد

السينمائي جوناثان روزنباوا (2006a) كنز ٩/١١. ويصف روزنباوا محقا الاستحضار المتواصل للطائرة United 93 باعتباره قد شكل محور حدوتة "رفع المعنويات كسبيل لتعويض الناس عما حدث" التي كانت دومًا "الدين الرسمي لأجهزة الإعلام" التي لم تكف عن ترديد عبارات: "الظلام أحلك قبل الفجر... لسوف تنتصر الروح الإنسانية على الشر... هناك بالتأكيد مهر سباق سيحلق عاليًا فوق كل الحواجز"

وبما أنه لا تتوفر صورة حقيقة لهذا المهر لعرضها على الناس – ولا حتى تتوفر صور لدعم الحكايات التي لاكتها وفرضتها أجهزة الإعلام عن الأبطال والضحايا في مركز التجارة العالمي – لذا اعتمدت حكاية الطائرة United 93 على حكايات *ذوي القربى*. وهكذا حولت تقارير أجهزة الإعلام (عن اتصالات المسافرين التليفونية الأخيرة المفجعة من أجهزة المحمول بأحبائهم) أفراد عائلات الضحايا إلى "موظفين برتبة أبطال". واستغل الرئيس بوش كل الفرص الممكنة لوصف المسافرين على متن الطائرة United 93 الذين أجروا هذه الاتصالات كأول أمريكيين بعد ٩/١١ تُخَلَّد أسماؤهم في قوائم الجيش المناهض للإرهاب، ولم يكف بوش عن تكرار عبارة: "كانوا يعلمون أن الطائرة ستُستخدم كسلاح" مع تغيير بسيط في الكلمات هنا وهناك "ومع ذلك استمروا في استخدام تليفوناتهم. رووا القصة الحقيقية. وألقى الكثير منهم آخر تحية على أحبائهم، وقالوا لهم إنهم يحبونهم" (Rail, 2006). (ولقد رفض بالطبع نشطاء حقيقة ٩/١١ هذا المُهر، وأكد الكثيرون بما لا يدع مجالا للشك أن أجهزة المحمول لا تعمل على هذا الارتفاع في الجو، وجعلوا من هذا مقولة مركزية لتعليقاتهم ولانتقاداتهم للرواية الرسمية لـ٩/١١).

وكانت ليزا بامر، أرملة المسافر تود بامر، أكثر الناجين استعداد للحديث، وكما كتبت سوزان فالودي عنها، فقد كانت "أرملة ٩/١١" بكل معنى الكلمة، والتي: "بدا أنها تناسب الدور أكثر من غيرها"(97). وقدم الرئيس بوش بامر أثناء

خطابه أمام الكونجرس في ٢٠ سبتمبر والذي نقله التليفزيون إلى أرجاء الولايات المتحدة، وأصبحت بامر أهم تجسيد لخلاص البشرية والاقتداء في المشهد الأمريكي بعد ٩/١١. وكانت لهذا السبب لقية أجهزة الإعلام – الأم وربة البيت الذكية والمسيحية البروتستانتينية بامر حامل في شهرها الخامس في طفلها الثالث عندما لقي زوجها حتفه كأحد ضحايا ٩/١١. وربما كانت بامر، مثلها مثل أي شخص في العام التالي ل٩/١١، رمزًا قويًا للحياة بعد السقوط. ولقد نشرت بامر مذكراتها بعد مرور أقل من عام على الحدث، وفي هذه الأثناء أنضم آخرون من أقارب المسافرين على متن الطائرة United 93 إلى موكبها لخلق لوحة الشفاء والتعافي.

وتضمن الإجماع الذي تم التوصل إليه حول ماذا "نشاهد" بعد ٩/١١ (أي: سقوط البرجين وأقارب المسافرين على متن الطائرة United 93 متأهبين لاقتناص أي فرصة لتصويرهم) بنفس القدر اتفاقيات ثانوية أخرى حول ما لا يجب أن "نشاهده". نعم، لم يحظ الهجوم على البنتاجون بالاهتمام الكافي في أوقات ذروة سماع الأنباء، ربما ببساطة لعدم توفير نيويورك للأفلام من النوعية المطلوبة. بالإضافة إلى أنه بسبب الطبيعة المعمارية الواسعة المنبسطة ذات الطراز الواحد لمجموعة المباني التي يضمها البنتاجون كان من الصعب تحديد ما يمكن التركيز عليه. والندرة النسبية لصور البنتاجون ناجمة، بلا شك، عن وضعه كرمز واضح من رموز القوة العسكرية الأمريكية، الأمر الذي يعني أن الناس الذين قضوا بداخله لم يكن من الممكن أن تحولهم أجهزة الإعلام إلى "ضحايا أبرياء".

ومن ناحية أخرى، وما يستدعي الذهول أكثر من غيره، فقد ضُرب تعتيم إعلامي شبه كامل عندما تعلق الأمر بتقديم صور لعشرات وربما مئات الناس الذين قفزوا (أو شعروا أنهم ذاهبون) إلى حتفهم من مركز التجارة العالمي. واصطلح الشارع الأمريكي على إطلاق اسم "القافزين" على هؤلاء الضحايا لهجمات ٩/١١، برغم أن مكتب الطبيب الشرعي لمدينة نيويورك قد وضع يده على بعض الحقيقة حين قرر تصنيف هؤلاء على نحو يختلف عن فكرة "القافزين":

وأشار التقرير في هذا الصدد إلى أن هؤلاء الناس اضطروا للخروج من المباني، لذا لا يمكن تصنيف وفاتهم، باللغة الرسمية، إجمالاً كانتحار. إنها مشاعر استثنائية تجاه هؤلاء يتداخل فيها الاحترام والخجل والحساسية المفرطة اجتمعت هنا لتكون النتيجة أن السواد الأعظم من أجهزة الإعلام كانت بعد نشر أو إذاعة أو عرض صورة أو اثنتين من صور هؤلاء تمتنع عن تقديم أي إضافات من صور أو أفلام لتلك الجثث *الساقطة* من البرجين.

ويلخص توم جونود هذه الظاهرة في مجلة Esquire بعد مرور عامين (2003) قائلاً: "في ذلك اليوم الذي أصبح أكثر أيام التاريخ العالمي تصويرًا وتسجيلاً على شرائط الفيديو، وبالإجماع أصبحت صور الناس الذين كانوا يقفزون خارج المبنى هي الصور الوحيدة المحرمة". وبالنسبة لجونود *"كان مشهد القافزين" تصفية حساب مع الواقع لم يكن الجمهور الأمريكي، وفق تقديره، معدا لها بعد.* ويفترض الكاتب أن أحداث ٩/١١ كانت: "علاجًا شافيًا لأولئك الذين يصرون على القول إن ما كانوا يشاهدونه كان أفلامًا!" لأن هذه النهاية غير متصورة وغير محتملة على حد سواء". وكانت (ومازالت) الصور وكليبات الأفلام عن المعلّقين في الهواء في متناول كل من تتوفر له إمكانية الاتصال بالإنترنت، بيد أن السوق الممركز لسلع وسائل الإعلام، المطبوعة والمسموعة، سرعان ما أوقف عرض أي شيء يُذَكِر بهذا الواقع الشنيع. وفي رواية ويليام جيبسون التي صدرت عام ٢٠٠٣ تعترف الشخصية الرئيسية بقيامها بعمليات رقابة ذاتية، ويكتب الروائي عن شخصيته هذه قائلاً: "إنها ستعلم أنها كان يجب عليها رؤية الناس يقفزون، يسقطون... (لكن) لن يكون في الذاكرة مساحة لذلك" (137)[١]. ولا شك أن قائمة

---

(١) William Ford Gibson : روائي أمريكي كندي الأصل، كتب العديد من روايات الخيال العلمي التي يقال إنها تنبأت بالكثير من أوجه التطور التكنولوجي في وسائل الاتصال، ورواية Pattern Recognition المشار إليها من أشهر رواياته. وفي العبارة يلعب الروائي على معاني كلمة memory بمعنى الذاكرة الإنسانية وذاكرة الكومبيوتر. والمراد هنا إجمالا=

"الأغاني المحرمة" لشركة Clear Channel المثيرة للجدل التي تناولناها سابقًا تضم أيضًا عددًا من الأغاني *الساقطة*" تمامًا كالجثث *الساقطة* من مركز اهتمام أجهزة الإعلام.

وفي الأعوام القليلة التالية على الهجمات، لم تجرؤ أي شخصية ثقافية هامة على الإطلاق على التعرض للجثث *"الساقطة"* ل٩/١١. ولقد أدخل الأخوان نوديت Naudet brothers، اللذين تعقبا خلسة في ذلك اليوم رجل إطفاء متدرب لاستخدام ذلك في مشروع فيلم لاحق، أصوات تحطم أجساد في فيلمهما الوثائقي التليفزيوني الذي أذيع في مارس ٢٠٠٢، وقال Jules Naudet إنه من بين جميع الصور التي التقطوها بالصدفة في ذلك اليوم ليس هناك صور لناس يموتون وأن مرد ذلك "الرقابة الذاتية" التي فرضها على نفسه (O'Carroll, 2002). ولقد جعل المخرج المكسيكي إليخاندرو جونزالس[1] من "القافزين" محور مساهمته في الفيلم الجامع لمجموعة أفلام عن ٩/١١ الذي ضم ١١ فيلمًا قصيرًا يستمر الواحد منهم ١١ دقيقة و٩٠ ثانية. وفي مجموعة أفلام تجمع بين المهارة الحرفية (مثل: كين لوتش عند الإطاحة بحكومة تشيلي في ١١ سبتمبر ١٩٧٣) والعاطفة الجياشة (مثل: ارنست

=الإشارة إلى إسقاط أجهزة الإعلام وأشكال التعبير الثقافية الرسمية الأخرى لكل ما لا يتفق مع الرواية الرسمية ل٩/١١

(١) Alejandro Gonzalez Iñárritu مخرج مكسيكي شهير، من أشهر أعماله الثلاثية السينمائية "ثلاثية الموت" التي تدور كلها حول الموت: Amores Perros عام ٢٠٠٠ و 21 Grams عام ٢٠٠٣ و Babel عام ٢٠٠٦. ويشير المؤلف هنا إلى الفيلم الأول باسم Amores perros وكان جزء من إنتاج فرنسي يقدم فيه مجموعة من السينمائيين في العالم رؤيتهم الخاصة ل٩/١١، ولقد شارك المخرج المصري الراحل يوسف شاهين في هذا الحدث السينمائي الذي يضم ١١ فيلما قصيرًا وشاركه الممثل المصري نور الشريف الذي لعب دور يوسف شاهين نفسه يخاطب شبح جندي أمريكي قتل في بيروت، ويفسر شاهين فكرة لماذا يري مسلمو الشرق الأوسط المواطن الأمريكي هدفًا مرجوًا. وحول الفيلم المكسيكي يستخدم المخرج الشاشة السوداء تمامًا يصدر عنها مختلف أصوات٩/١١ تخترقها فقط لقطات لا تستمر أي منها سوى ثانية واحدة لطائرة تقصف الأبراج أو لجسد يتدلى. وينتهي الفيلم بتساؤل كيف يستخدم المرء دينه لتبرير العنف.

بورجناين وهو يدمدم إلى جوار الحائط عند دخول شين بن) والفرح الهستيري (مثل: قصة شوهيا إيمامورا الرمزية عن اليابان بعد الحرب – مع الثعابين!) يقدم لنا إليخاندرو جونزالس مونتاجه المروع بالصوت والصورة. وكان إليخاندرو جونزالس وهو يعرض مهاراته أشبه بموسيقيي الهيب هوب الأوائل منه إلى مخرج سرد سينمائي، إذ قدم لنا عينات من أصوات ذلك اليوم، بما في ذلك الصرخات في الشوارع، وأصوات المذيعين المرتبكين، وأصوات الطائرة الثانية تقصف البرج، وأصوات الاتصالات التليفونية من على متن الطائرة United 93 والأصوات الآتية من داخل البرجين. وبداية يغطي اللون الأسود الشاشة أمامنا لمدة ٣ دقائق ونصف تقريبًا، ونرى الصورة الأولى بعد هذا السواد لجسد يسقط من عل. وتأتي الصدمة من "عودة المكبوت لمطاردتنا"[١] وما تبقي من دقائق من فيلم إليخاندرو جونزالس القصير يكرّس للأجساد *المتساقطة* – في تحد واضح لكل من لجأ إلى تجميل أموات ٩/١١ وتحويلهم إلى أبطال.

ولقد ثار جدل عام لم يستمر طويلاً حول لماذا علينا حظر صور اليائسين من الناس السابحين صوب حتفهم؟ أما الإجابة الأكثر وضوحًا فهي: أبسط أشكال الاحترام للموتى وعائلاتهم وأصدقائهم والقلق بشأن تلك اللقطات المثيرة للرعب التي قد تؤثر على أبنائهم. بيد أن اختيار حظر هذه الصور ليس الإجراء الوحيد المتاح. ففي الذاكرة التاريخية كان يُرمَز إلى حريق مصنع Triangle Shirtwaist Factory عام ١٩١١[٢] بصورة لسيدات شابات يثبن صوب حتفهن من المصنع المشتعلة فيه النيران. والمثير للدهشة هنا أن بعض الفنانين الأمريكيين البارزين لم يولوا ظهورهم وحسب للواقع المفجع لـ"*الساقطين*" بل واستخدموا المادة الخام

---

(١) repressed returning: من مقولات فرويد في علم النفس حول مطاردة الذكريات المكبوتة للإنسان في اللاوعي، واحتمال تفجرها وظهورها في لحظة ما.

(٢) Triangle shirtwaist Factory: مصنع للبلوزات الحريمي بمدينة نيويورك، شب حريق به عام ١٩١١ وكان أحد أكبر الكوارث الصناعية في تاريخ المدينة، مات على أثره ١٤٦ من العمال.

لمأساة ٩/١١ لخلق خرافات الفداء والشفاء والتعافي. ويمكن في هذا الصدد الإشارة إلى أمثلة لا حصر لها على طول المشهد الثقافي الأمريكي بعد ٩/١١، بيد أنني سأكتفي بإلقاء الضوء على: اسطوانة للروك أند رول حظت بمديح واسع النطاق، وعلى عمل معقد من أعمال الخيال الأدبي وأخيرًا على فيلم للأطفال غريب للغاية.

* * *

لم يحظ أي عمل من أعمال الفن الجماهيري حول ٩/١١ بكل احتضان أجهزة الإعلام كما حدث مع ألبوم The Rising لبروس سبرنجشتان. ولقد صدر التسجيل في صيف ٢٠٠٢ قبل ستة أسابيع من الذكرى الأولى ل٩/١١، وحرص سبرنجشتان ورفاقه على تقديم الألبوم باعتباره عمل تذكاري كبير. وفيما لا حصر له من لقاءات مطبوعة ومسموعة تحدث سبرنجشتان بلباقة (أو بدهاء اعتمادًا على زاوية النظر) حول كيف كانت مشاعره عندما استدعي للقيام بهذا العمل من الأعمال التذكارية، قائلاً إن إلهامًا جاءه في البداية من معجب صاح من خلف نافذة سيارة على شاطئ نيوجرسي قائلا له:"إيه يا بروس، نحن بحاجة إليك". وكتب كيفين جيلفويل (عام ٢٠٠٢)، في موضوع كريه لكنه شديد الذكاء، ساخرًا من كل هذه الهجمة الإعلامية الشرسة من المديح، التي تضمنت ظهور الشاب الذي صاح في بروس قائلاً: "نحن بحاجة إليك" في برنامج "اليوم"[١]. ويكتب جيلفويل حول الموضوع قائلاً: "إذا لم تكن تعرف //الشاب الذي صاح قائلاً لبروس سبرنجشتان في سبتمبر الماضي "نحن بحاجة إليك!//فهذا ذنب دائرة الدعاية في شركة Sony Records" (الشركة المنتجة للألبوم/المترجم). ويذكرنا تسجيل The Rising وحملة التسويق التي رافقت إصداره بما أشارت إليه دانا هيللر بأننا لو أردنا تقييم فن ما بعد ٩/١١ على نحو صحيح فعلينا قياس الكيفية التي تمكن بها هذا الفن من إحداث توازن بين التسويق الناجح والتعبير المخلص عن الحزن والرغبات الكامنة.

---

(١) Today: برنامج إخباري صباحي أمريكي يستمر ٤ ساعات تنتجه شركة NBC منذ عام ١٩٥٢، ويقدم كافة الأخبار العالمية والمحلية الأمريكية

وارتبط النجاح الكبير لألبوم The Rising كجزء من فن ٩/١١ ارتباطًا وثيقا بالترويج له على يد سبرنجشتان وأجهزة الإعلام باعتباره دليل على شفاءه هو – شفاء سبرنجشتان نفسه وتعافيه من آثار الحدث. ولم يكن بروس أبدا شخصية ثقافية بارزة حتى منتصف ثمانينيات القرن الماضي عندما تمكن بألبومه Born in the USA عام ١٩٨٤ من مزاحمة مايكل وبرنس ومادونا ليصبح الرمز الوحيد للموسيقى الجماهيرية. وفي الأعوام ال١٧ التالية، وبداية من ١٩٨٤-١٩٨٥، تحول بروس إلى ظاهرة موسيقية واستمر معجبوه المخلصون على إخلاصهم له وظلت مبيعات تسجيلاته تحقق نجاحًا كبيرًا، بيد أن هذا ببساطة لم يفض إلى خلق أو إحراز إعجاب الجميع به بأي حال من الأحوال.

ولكن بدأ الترحيب الصاخب بألبوم The Rising في الأسابيع التالية لإصداره بعناوين بدت جميعها وكأنها تردد: "Reborn in the USA"[١] أو باختصار "أغنية سبرنجشتان". وتكاد كل مادة واستعراض ظهر في أجهزة الإعلام تقف على نفس الأرض قائلة: "بروس، نحن بحاجة إليك"... "بروس يجد الإلهام في "بورتريهات الأسى" لنيويورك تايمز"، وتُعرض اتصالاته بأرامل ٩/١١ لسماع مزيد عن أزواجهن (ومعظمهن من المعجبات بسبرنجشتان)، ويروي حقيقة أن بلدته قد فقدت أكثر من غيرها من بلدات نيوجرسي في قصف البرجين، وهكذا أخيرًا تتم إعادة اكتشاف موسيقى الروك لسبرنجشتان في هذا الوقت المتأزم بعد مرور أعوام من ضبابية الشعور بمهمة ما ملقاة على عاتقه. لقد تحول سبرنجشتان إلى كيان كلي الوجود في الأسابيع التي تلت إصدار The Rising، وسوقت له شركة صوني، بكلمات ساخرة لواحد من كتاب الأعمدة المشاكسين الساخطين، وكأنه "قنبلة

---

(١) (بعثت في الولايات المتحدة الأمريكية): يشار في الفقرة السابقة إلى أغنية Born in the USA (أي: ولدت في الولايات المتحدة الأمريكية) التي صدرت عام ١٩٨٤ والأغنية المشار إليها في هذه الفقرة هي Reborn in the USA (أي: بعثت في الولايات المتحدة الأمريكية) وصدرت عام ٢٠٠٢ وواضح أن الموسيقي هنا يجتر رصيده الفني السابق.

هوليود". وتلك هي المرة الأولى، منذ ١٩٨٤ حين ظهرت أسطوانة فرقة E Street Band ، التي يضع فيها سبرنجشتان تسجيلا حصريا للروك أند رول الأمر، الذي أضفى على كل الحدث روح "الانبعاث والتجدد الروحي". وإذا كان رادولف جولياني قد سوق نفسه بنجاح ك"محافظ أمريكا" بعد نجاح نشاطه السياسي عن ٩/١١، فقد راهن سبرنجشتان على أن يتحول إلى موسيقي الروك أند رول رقم واحد في أمريكا. ومع حملة تسويق تدور حول خطاب الانبعاث والتجدد الروحي، مَثّلَ سبرنجشتان الدور الذي ترسمه أسطوانته خير تمثيل.

ويعتبر الكثير من المشاهدين أن لجوء The Rising للكلمات والعبارات المكررة هو أحد مصادر قوة أسطوانته، وأدرك A. 0. Scott (عام ٢٠٠٢) على سبيل المثال أن التكرار بتأثيره النفسي يؤدي "جزء من مهمة الحزن والأسى". ولقد كان لسبرنجشتان تجارب مبكرة من حياته الموسيقية مع التكرار الاستراتيجي الهدف، بشكل رئيسي في تسجيله الصوتي Nebraska (عام ١٩٨٢) الذي يدور حول سطرين يتكرران: "ليس بوسع رجل شريف تسديد الديون" و"حررني.. هنا.. الآن"، حيث التكرار أكثر إسهابا لكلمات: القبلة/الشفاه/الشمس/الأمل التي تنتشر على طول التسجيل لتخلط المشاعر الشخصية، وفي ذات الوقت، الشهوانية مع المشاعر الجماهيرية والوطنية.

وترددت كلمات "انهض" و "نهضة/بعث" في ٨ من ١٥ أغنية في ألبوم The Rising (وبعد ذلك بعام أصدرت فرقة The Klezmatics تسجيلاً باسم "انهض" وكان استخدام العنوان فيها ينطوي على موقف يساري أكثر من القضايا السياسية)، بداية من الصورة الإنجيلية "تنبعث شمس الظلام" في افتتاح التسجيل (أغنية "اليوم الموحش") إلى أغنية التعاويذ الأخيرة "هيا، انتفض!". ويستخدم الألبوم هذه الكلمات في أنساق متنوعة، ولكن في ثلاثة أغاني محورية (هي "Mary's Place" "The Rising" "My City of Ruins") كان "النهوض/البعث" هو الفكرة السائدة. وأصبحت الأغاني الثلاثة فقرات ثابتة في الجولة الموسيقية للترويج للألبوم. وفي "Mary's

"Place" ترددت "انهض" خاطفة ("قلبي غارق في ظلام لكنه ينهض") بيد أن المدهش في الأمر هو تحول الكلمات نفسها إلى موسيقى، موسيقى التحرير والافتداء في أعقاب ١١/٩! ومع إدخال البوق لاستحضار موسيقى الروح لستينيات القرن الماضي، التي اتسمت بأهمية بالغة في التسجيلات المبكرة لسبرنجشتان، ومع المقتطفات المباشرة من أغاني Sam Cooke's: "Meet Me at Mary's Place"- "Havin' a Party" (وأيضا إدخال أغنية الموسيقار Major Lanceباسم "Monkey Time" في نسخة من الأغنية كان سبرنجشتان قد قدمها سابقًا في كونسرت) ألحت الأغنية على فكرة أن التجربة الموسيقية الجماعية قوة شافية بعد السقوط!

بكلمات أخرى، فأغنية "Mary's Place" هي حجة لصالح ما يريده سبرنجشتان نفسه في ألبومه The Rising، وليس من قبيل الصدفة أن يضع سبرنجشتان "قلب" المغني حيث تشرق "الشمس" في أغنية "يوم موحش"، لقد "بعث" سبرنجشتان البرجين من جديد بالجرافيك على شريط مضغوط، طُبع مع اسم سبرنجشتان واسم الألبوم مع صورة لبرج على غلاف وعلى الغلاف الآخر أسماء أغاني الألبوم. ولقد لاحظ أحد طلابي أن اسم سبرنجشتان تعامد على اسم الألبوم على الغلاف عند نفس المستوى الذي تعامدت به الطائرات على البرجين لحظة القصف، لقد كان هذا يقينًا خيارًا سيئًا من مصمم الجرافيك، بيد أنه يتماشى مع التسويق العام لسبرنجشتان وشريطه الذي استهدف ربطهما بعلاقة عضوية ب١١/٩، حتى أن الكتيب المرفق مع السي دي، على سبيل المثال، يصور كلمات أغنية "The Fuse"، إحدى أغاني الألبوم، فيما يشبه قطعة ورق *ساقطة* – أحد الرموز المركزية المرئية لذلك اليوم.

وفي النيويورك تايمز كتب جون بارليز (عام ٢٠٠٢) مفترضا تقريبًا أن سبرنجشتان قد اخترع بنفسه الناس الذين قضوا في ١١/٩، ويعلق على الأمر قائلاً: "إن العاملين في المكاتب ورجال الإطفاء والبوليس والمسافرين الذين لقوا

حتفهم في ١١ سبتمبر كانوا أدوات لأغاني سبرنجشتان: "الناس الذين أصبحوا أبطالاً فقط لأنهم أدوا عملهم!". وتُشجع The Rising هذه القراءة بطرق عديدة، لكن ربما المذهل أكثر في الألبوم هو العودة إلى "Mary" – الشخصية التي بدأ بها سبرنجشتان شهرته الكبيرة المفاجئة في أغنية 5 years later في ألبوم Born to Run (عام ١٩٧٥) والتي عادت لتظهر ثانية بعد ذلك بخمسة أعوام كأهم شخصياته (وهناك ماريات أخريات ظهرن في العديد من أغانيه طوال عمره الفني، لكن هذه الثلاثية هي ما أود تناوله هنا)[١]. ففي أغنية "Thunder Road" تظهر ماري في عمر ١٨ تخرجت لتوها من المدرسة، فيما هي في "The River" بعد مرور ٥ أعوام حامل سقطت في براثن زواج دون حب.

أما "The Rising" فيلتقي فيه سبرنجشتان بماري وهي في منتصف العمر أرملة رجل إطفاء تعتني بحديقتها. والراوي في الأغنية هو الزوج المتوفي، الأمر الذي يضع الأغنية في إطار التقاليد الأوسع للأعمال الفنية الأمريكية التي "تُروى من القبر" والتي تتضمن:"Long Black Veil" التي أعاد صياغتها ليفتي فريزل وقصيدة نيل يونج المعروفة بـPowderfinger التي تحولت إلى أغنية[٢] وفيلم Sunset Boulevard ومسرحية الكاتب Thornton Wilder باسم Our Town وعدد لا حصر له من القصص القصيرة والروايات بما في ذلك رواية The Lovely Bones للروائية Alice Sebold التي حظت بأعلى مبيعات. والأغنية بسيطة تدور حول

---

(١) يشير المؤلف إلى ألبومين موسيقيين للموسيقي سبرنجشتان ظهرت فيهما شخصيته الشهيرة ماري ألبوم Born to Run عام ١٩٧٥ وفيه أغنية Mary Lou وأغنية Thunder Road وألبوم The_River عام ١٩٨٠ وفيه أغنية I Wanna Marry You وأغنية 5 years later

(٢) "Long Black Veil" أغنية شعبية ريفية أمريكية تحولت إلى مجموعة أغاني منها المشار إليها، وقصيدة Neil Young المعروفة باسم "Powderfinger" والتي أثار تفسير كلماتها جدلاً كبيرًا بين النقاد. وإجمالا ثار جدل كبير في أمريكا إزاء موجة أعمال فنية يرويها موتى، وأهم ما قيل في هذا الصدد إنه من الممكن أن يكون الراوي من الموتى، على إلا يشيع فكرة البعث بعد الحياة بشكل رئيسي لأنها فكرة من الإسلام.

رجل إطفاء ظل يرتقي السلالم برغم أن هذا يعني موتا محققا. وتحدث سبرنجشتان في لقاءات صحفية حول هذه اللقطة المركزية في الأغنية قائلا: "لقد قرأت في الصحف أن بعض الناس ذكروا عمال الإنقاذ الذين كانوا يصعدون. أنت تعلم أن... أن هذه الصورة بالنسبة إلى... كانت ببساطة بالنسبة إلى ما... ما... شعرت ... شعرت... إنها الفكرة التي تدور حول هؤلاء الرجال يرتقون السلالم، يرتقون السلالم، يصعدون، يصعدون" (Yates, 2005: 12) لقد أدار سبرنجشتان الكاميرا بعيدا عن سقوط الطائرات والأبراج والأجساد التي طغت على ذلك اليوم وبنى شعر الافتداء الذي يدور حول صور "الصعود"!

وفي The Rising يركز سبرنجشتان في البداية على عملية *الصعود* نفسها "في قلب النيران" ("إن الحب والواجب يدعوانك إلى مكان أعلى")، ومن ثم يتخذ "الصعود" كامل المغزى التاريخي والديني المراد. وفي الأغنية يذهب الراوي للعمل مرتديا "صليب" هذه الدعوة للصعود، فيتسلق السلالم بعناد ملقيا عدته على ظهره، وبينما المبنى في انهيار، يصف رجل الإطفاء صعوده قائلاً: "في لفات دراجة من نار قادم أنا". وبهذه الإشارة إلى دانيال: ٧:٩[1] (حيث يروي دانيال حلمه عن أزمنة الخلاص ونهاية العالم) يدعو سبرنجشتان مباشرة مستمعيه للتفكير في الرعب وفي سفر الرؤيا، ولكنه يُدخل أيضا إشاعة شعبية انتشرت في الأسابيع التالية للهجمات تؤكد أن شخصًا ما – عامل إنقاذ في روايات عديدة – "تدحرج" نازلاً بأمان من البرج، ربما مستعيناً بقطعة من الخشب – كلوح تزلج أو ما شابه – وهي تنهار هاربة. ومحور الأغنية يتمثل في ترديدها ل "*هيا انهض صاعدًا* وفي تصوير الراوي لحلمه بعد الموت ك "حلم الحياة" – وهو اختزال متقن للبعث مأخوذ ربما عن الترنيمة القوية للمسيح على الصليب في فيلم المخرج Martin Scorcese باسم Last Temptation of Christ (عام ١٩٨٨).

(١) Daniel 7:9: سفر الرؤيا للنبي دانيال – نبي الأحلام والرؤى – والإشارة هنا إلى حلم النبي دانيال بنهاية العالم. وفي الإنجيل رأى النبي دانيال المستقبل وروى لقاءه بالمسيح، ويعد سفر الرؤيا السفر الوحيد في العهد القديم الذي تنبأ بالتفصيل عن ملوك وممالك وحدد نهاية العالم.

ولقد كان تركيز سبرنجشتان الملفت للنظر على *الصعود* أساس الخيال البصري لفيلم "مركز التجارة العالمي"(2006) للمخرج Oliver Stone. وفي هذا الفيلم يتطلع اثنان عالقان من عمال الإنقاذ بثبات واستمرار إلى ثغرة فوق رأسيهما، ثغرة يغمرها ضوء سمائي. وفي لحظة حرجة يرى أصغرهما رؤية تضم المسيح يقدم له زجاجة مياه. وأخيرًا يصعد الرجلان عبر الثغرة التي اكتشفها العامل مارين الذي عقد العزم على النجاة.

وبعبارة "هيا انهض صاعدًا" في أغنية "مدينتي المخربة" (وفي كل الأسطوانة) يُعد "The Rising" بمثابة تأمل شبه ديني فيما هو آت. ويتعمد سبرنجشتان اختصار التفاصيل في "The Rising" فبرغم قراءته الخاصة ل"صور الأسى" للنيويورك تايمز وكل شغفه بتفاصيلها، فهو ميال - إذا ما تعلق الأمر باستراتيجية عمله الفني - إلى ما هو شمولي ومطلق. وتناول حدث بهذا الحجم على ذلك النحو يعني أيضا الاستعانة بأسلوب بسيط للتعبير عن نوع سهل من "الخلاص والافتداء"، بعيدًا عن التعب للتوصل لفكرة خاصة. ومن الجدير بالملاحظة أن عمل سبرنجشتان التالي مع فرقة E Street Band (ألبوم Magic- 2007) ***كان رصدًا لخيبة أمل ما بعد العراق التي عانى منها من كان مجبرًا على تعلم "كيف يكون البعث الحقيقي"*** باستعارة عنوان أغنية The Hold Steady للفرقة(١).

* * *

---

(١) أصدر سبرنجشتان عام ٢٠٠٥ ألبومه الشهير باسم Devils & Dust ويضم أغنية بنفس الاسم تدور حول إحباطات عسكري أمريكي شارك في احتلال العراق. ومن ثم أصدر ألبوم Magic عام ٢٠٠٧ الذي تدور معظم أغانيه عن الإحباط العام من وضع المجتمع الأمريكي (تردد أغنية تدور حول حرب فيتنام عبارات "من سيكون آخر من يموت منا بالخطأ - من سيراق دمه من سينفطر قلبه")، وأغنية "Gypsy_Biker" في الألبوم تدور حول عسكري أمريكي قضى حتفه في الحرب على العراق وعاد جثمانه الذي يتولى دور الراوي في الأغنية. وفي عام ٢٠٠٩ صدر ألبومه War Child Presents Heroes الذي كرس دخله لأطفال الحروب في العراق وأفغانستان

ورواية جوناثان صافران فوير[1] عام ٢٠٠٥ بعنوان Extremely Loud and Incredibly Close تنتهي بخدعة بصرية يمكن اعتبارها تلخيصًا لفكرة "هكذا يكون بالفعل البعث الحقيقي". وفي روايته يتقدم فوير أبعد مما فعل سبرنجشتان فيما يتعلق بالابتعاد عن توثيق الحدث لصالح مقاربة أكثر خيالية، وهكذا يطلق فوير العنان لاندفاعاته الأسطورية، وبينما نجد في الرواية لحظات من الواقعية التاريخية، إلا إن مذاقها الخاص يكمن في أسطوريتها. والراوي هنا هو الطفل أوسكار شيل النيويوركي البالغ من العمر تسع سنوات الذي رحل عنه والده في ٩/١١، والشغل الشاغل لهذا الطفل هو التوصل إلى الكيفية التي قضى بها والده، لكي يكف عن اختراع سيناريوهات في رأسه حول الأمر. ويقول أوسكار: "هناك طرق عديدة جدًا مختلفة للموت، وأود فقط لو أعرف كيف مات" (256). وفي نفحة أسطورية رائعة (حيث يخدم حدث تفصيلي رسالة أعم وأشمل) يقضي أوسكار زمن الرواية باحثًا عن صاحب القفل الذي يناظر مفتاحًا وجده بين متعلقات والده.

والهبة التي تمنحنا إياها الرواية، عبر استخدام المعارضة الأدبية والسرد الذي يقوم به الطفل/العالِم، هي التحرر من الإطار الضيق لمعنى "النهوض" أو الصعود الذي قيد وضيّق نطاق فن ٩/١١ إلى حد بعيد. وأوسكار طفل فوير مُفَزّع حزين، لكنه أيضا غاضب وسوقي، وهو إلى هذا بعيد كل البعد عن التقوى والورع، مع تجنب الرواية مع ذلك للإشارات المبتذلة التي تضعف أحيانا أعمال سبرنجشتان. والرواية ممتلئة بالحواديت (والأغاني والنكات) التي رواها والد أوسكار له. والأهم هنا هو الحكاية الرمزية التي رواها والده له في ١٠ سبتمبر عن المنطقة الإدارية السادسة في نيويورك. وفي قصة والده هذه هناك منطقة

---

(١) Jonathan Safran Foer: روائي أمريكي مؤلف رواية Extremely Loud and Incredibly Close التي تعد نموذجًا للمدرسة الروائية الأمريكية الناشئة مدرسة: ما بعد الحداثة المعاصرة التي تمثل تحديًا للقيود التقنية للرواية الأمريكية وتسعى لخلق أدب يسعى لمخاطبة أكبر عدد ممكن من الحواس.

إدارية سادسة، جزيرة يفصلها عن مانهاتن شريط ضيق من الماء، جزيرة يزورها كل عام أعظم رياضي قفز في العالم، ويظل الرياضي في قصة الوالد يثب من مانهاتن حتى المنطقة السادسة[١]-:"في هذه اللحظات القليلة التي يقفز فيها الرياضي في الهواء، يشعر كل نيويوركي أنه قادر على الطيران" (218). و"القافز" هنا يرمز إلى النجاح والأمان.

وإدخال فوير لقصة المنطقة السادسة في موضع متأخر في الرواية لهو سبيل للإلحاح على أن الأسطورة المُخْتَرَعة بوسعها أن تكون أحد أقوى ردود الفعل الفنية على ٩/١١، وفي أقل تقدير هي طريق جانبي يمر حول الطريق العام المسدود حيث "الأبطال ومن يقدم يد المساعدة" كما صاغ الأمر كتاب عن فنون الأطفال. وكتاب فنون الأطفال هذا حول ٩/١١ يتضمن لوحة رائعة رسمها ولدان معا، بول وجوليان، وأطلقا عليها: "الديناصورات تعيد بناء البرجين" (Goodman & Fahnestock, 2002:118). إنها، كما يمكن لأي شخص أختبر الحرفية الفائقة التي قد يتمتع بها الأطفال في السن ما بين ٧-٨ أعوام، ببساطة صورة لديناصورات تعيد بناء البرجين. ولقد انتبه الفنانان الصغيران بالضرورة إلى وجه الشبه بين الديناصورات ورافعات البناء العملاقة المتحركة التي كانت تعيد بناء الموقع المُدَمر - موقع البرجين. ولكن الأهم، في ظني، هو الكيفية التي استخدم بها الطفلان الديناصورات في ميثولوجيات اشتركا في صنعها تدور حول القوة والأمن.

والديناصورات موجودة بالفعل في عالم الأطفال - وبشكل خاص الأولاد - كإشارة إلى نوع معتدل من القبح أو الشر، فهي ضخمة وخطيرة ضمنا، ولكنها غالبًا ما تتحرك بتثاقل حول الأرض حتى تترك لنا، في النهاية، المكان. بيد أن

---

(١) مدينة نيويورك مقسمة إلى خمس مناطق إدارية فقط، واصطُلح على من يحلو له ضم أي مدينة أخرى يطلق عليها مجازًا المنطقة السادسة لنيويورك، كأن يقال بيروت سويسرا العرب، وواضح أن حكاية الوالد لابنه تدخل في هذا الإطار، أو أنه يتخيل قصة يرويها له عن منطقة سادسة.

أوسكار – الذي يكره اجترار مثل هذه البنى الميثولوجية التقليدية – "مخترع" بدوره، وبدلا من هذه البنى ينهل بطل فوير الرئيسي من ذكرياته الشخصية عن والده (أي من القصص التي كان يرويها له والده دائما). ويحاول أوسكار تحويل والده إلى ديناصور – إلى حضور هائل رغم أنه منقرض. ولعمل هذا، ينتهي الكتاب بأن يتصور أوسكار أنه يفتح ثغرة في كتاب ذكرياته ويعيد تنظيم الصفحات من أول الكتاب إلى آخره، وهكذا يقلب الزمن رأسًا على عقب. وسيهبط والده الآن من أعلى البرج عائدًا إليه عبر مترو الأنفاق كما اعتاد ومن ثم إلى المنزل، وتعود الليلة السابقة على أسوء يوم: و"سيروي لي قصة المنطقة السادسة، من "الصوت القادم من العلبة الصفيح" في نهاية الحدوتة وحتى بداية الحدوتة، من "أنا أحبك" إلى "كان يا ما كان...."[1] وأخيرًا مع نهاية القصة، يردد أوسكار ذروة الخيال قائلاً: "لَكُنَّا في حال حدوث هذا سالمين آمنين"(326).

ومازال في جعبة أوسكار اختراع آخر يقدمه، إنه الكتاب الذي ألفه مستعينا بصور الرجل "الساقط". وترتيب عكسي للصور يسمح لأوسكار بوضع إطار آخر لصورة "الرجل الساقط"[2] لتتحول إلى صورة "الرجل الطائر". وبعد كل الحيل الأدبية البارعة، ينهي فوير الرواية بالعودة إلى واحدة من أهم الصيغ التقليدية في ثقافة الأطفال، إذ يمنح فوير كتاب أوسكار حياة خاصة به، حلم في نهاية روايته يقول إنه قبل أن يكون بوسع أوسكار مواجهة واقع موت والده مواجهة كاملة وجها لوجه، سيكون عليه غزل ضفيرة من المجاز والرمز لفهم أبعاد مصابه الفادح. بيد أن كتاب أوسكار كتاب غاضب أيضا، فهو يقول إن واقعنا الحاضر أبعد من مجرد

---

(١) ترتيب الجمل هنا عكسي: (من نهاية الحدوتة إلى بدايتها) من: أنا أحبك (يقولها الأب في نهاية الحدوتة) إلى بداية الحدوتة "كان يا ما كان..."

(٢) Flipbook: نوع من الكتب صغيرة الحجم للأطفال تتكون من سلسلة من الصورة تأتي تباعًا على الصفحات يتوهم الناظر إليها لو تصفحها بسرعة وكأنها صور تتحرك أمامه. ويتصور الطفل أنه لو أعاد ترتيب الصور في كتابه هذا لبدا له والده صاعدًا مرتفعًا وليس هاويًا ساقطًا.

غير مرضي، وأن والد أوسكار قد خان وعده لابنه، وعده بأن هناك المزيد من القصص دائمًا. وتذكرني نهاية الكتاب بقصيدة (Lana Turner Has Collapsed) للشاعر فرانك أوهارا[1] التي تنتهي بالسطور الآتية: (كنت مشتتا مبعثر الأطراف* وتصرفت بشكل مخز تمامًا* لكنني في الواقع لم أنهر * أه يا لانا نحن نحبك انهضي).

وكبرياء المحب هذا - الذي يجعل القصيدة مؤثرة ومثيرة للعواطف - هو نفسه المسكوب على الصفحات الأخيرة من الرواية، حيث يدرك أوسكار أن ليس بوسعه قلب القصة، ولا إيقاف الزمن، لكن بوسعه أن يبدأ بالفخر باختراعاته هو، بلغته هو، وأن يثق في أن أساطيره هو هي التي ستوجهه من الآن وصاعدًا، وأنه لن يعتمد بعد الآن على الحواديت المهترئة التي يرويها له طبيبه المعالج أو أي شخص آخر.

وبعد مرور ٥ شهور على صدور رواية فوير، ظهر فيلم "الفرخ الصغيرة"[2] وهو فيلم للأطفال بالفعل، ووصلت رسالته للكثيرين منهم بالفعل،

---

(١) Lana Turner (١٩٢١-١٩٩٥): واحدة من أشهر نجمات السينما الأمريكية، أصبحت نجمة عام ١٩٣٧ وهي لم تزل في ١٦ من عمرها، آخر ظهور لها كان ١٩٨٢-١٩٨٣ في مسلسل تليفزيوني. قتلت ابنتها وهي في سن ١٤ سنة زوجها دفاعًا عنها، وأصبح الحدث موضوع لا يكف الإعلام عن الكتابة والحديث عنه. توفيت عام ١٩٩٥ بعد صراع دام ٣ سنوات مع سرطان الحلق. Frank O'Hara (١٩٢٦-١٩٦٦): شاعر أمريكي شهير توفى في حادث سير وكان في ال ٤٠ من عمره.

(٢) Chicken Little: فيلم كوميدي عائلي صدر عام ٢٠٠٥، وهو فيلم كومبيوتر للرسوم المتحركة من أفلام الحركة والخيال العلمي. وهو الفيلم الأول لشركة والت ديزني الذي يستخدم فيه الكومبيوتر فقط لتصوير الرسوم المتحركة. في الفيلم يقوم Chicken Little بقرع جرس المدرسة في مدينته مناديا الناس بالركض للنجاة بأنفسهم. وبعد فزع يسود المدينة يسألونه ما الأمر، فيقول إن قطعة من السماء سقطت على رأسه بينما هو جالس تحت شجرة البلوط في الميدان العام بالمدينة لكنه فشل في إيجاد قطعة السماء الساقطة تلك. فلا يصدقه الناس ويصبح المجنون مضحكة المدينة وجالب الخزي لوالده، ويعرف المشاهد أن قطعة السماء ما هي إلا آلة غريبة تقل غرباء من كواكب أخرى على سطح الأرض، غرباء قادمين لغزو الأرض بحثًا عن البلوط. وسيشير المؤلف مباشرة إلى: الألعاب الإليكترونية الكومبيوترية التي ظهرت اعتماد علي الفيلم، وتلك ظاهرة منتشرة للغاية في الولايات المتحدة

وأصبح الفيلم أهم أفلام ذلك العام، والفيلم رقم ١٤ في تحقيق أعلى الإيرادات مع نهاية العام، ومع خريف ٢٠٠٦ حصد مجموعة كبيرة من الجوائز السينمائية المهمة. والفيلم غريب، ليس فقط بسبب أنه حوّلَ "الفرخة الصغيرة" إلى "ولد". (نعم، فالدجاج يمكن أن يكون ذكرًا، بيد أن "الفرخة الصغيرة" في معظم الأعمال الثقافية حول الدجاج في الولايات المتحدة "أنثى". والأهم، في واقع الأمر، هو أن هذه الفرخة أنثى هستيرية). وفرخة الفيلم هي فرخ ولد صغير خواف عاجز عن إدخال السرور لقلب والده المفتول العضلات الذي يشقى في سعيه لتربية ابنه اليتيم هذا.

السماء تسقط، بالفعل، لكن أحدًا لا يصدق كلام الفرخ الصغير، وينبذون الفرخ الصغير كمجنون مخنث، وسرعان ما يسخرون منه في فيلم في الفيلم اسمه "الفرخ الصغير المجنون". ولكن بعد مرور عام يخطو الفرخ الصغير أولى خطواته على طريق الذكورة بنجاحه في لعبة البسبول، ويجري الفرخ مُقبِلاً الفرخ الآخر صديقه آبي مالارد (***حيث يدسون المثلية الجنسية الإجبارية حتى في أصغر شخصيات ديزني بما في ذلك تلك الشخصيات الواضح أنها في سن الأطفال القصر***) وفي النهاية يكتشف الفرخ مع صديقه طفلاً غريبًا من كوكب آخر من الواضح أنه تُرِك دون قصد حين جاء والداه إلى الأرض بحثًا عن شجر السنديان، ويعتقد الوالدان أن ابنهما قد اختطف، فيبدأن في إلقاء النفايات المعدنية الضخمة على المدينة. ولكن سرعان ما يتمكن الفرخ وصديقه من إزالة هذا اللبس ليسترد الغرباء طفلهم (ولكن ليس قبل اندلاع حرب العوالم المدمرة التي تقودها الكائنات ثلاثية الأرجل[١]).

=والغرب إجمالا، فبعد كل فيلم يظهر في السوق وبناء عليه تصمم ألعاب مستخدمة القصة والشخصيات، لكن يحدد اللاعب مسار الأحداث، أو نهاية القصة، على النحو الذي يحبه أو يستطيع بقدراته في اللعب التوصل إليه. وتثير هذه الألعاب فزع بعض الأسر والحركات الاجتماعية من الرعب الذي تحتويه، الأمر الذي يشير إليه المؤلف لاحقًا.

(١) War of the Worlds: فيلم حرب العوالم للمخرج ستيفن سبربلج حيث كائنات من كوكب آخر هي آلات معدنية مقاتلة سداسية الشكل ذات ثلاث أرجل. يلعب دور البطل الممثل الأمريكي توم كروز.

وقبل نهاية الفيلم يدرك الغرباء الخطأ الذي وقعوا فيه، ويقومون بإصلاح الخراب الذي أنزلوه بالمدينة حين كانوا يبحثون عن ابنهم. والصورة الملفتة للنظر أكثر من غيرها في الفيلم هي صورة المباني الطويلة التي سويت بالأرض في هجوم الغرباء على المدينة، وهي تنسحب للخلف من المشهد على نحو سحري *لتصعد* إلى السماء. إنه ذلك النوع من الحكايات الخالية من أي معنى يُذْكر والتي تقلق الكثير من الآباء، وتفسر اجتماع عدد كبير من النشطاء للعمل معًا لمواجهة القلق الناجم عن العنف الذي تتضمنه. والكارثة هي أن العنف يأخذ في تلقين الأطفال فكرة أن العنف ليس حقيقة واقعية، وأنه يوجد في مكان ما من مواضع التفاعل الاجتماعي تحرسه هناك جهات ما، وأنه أمر لا يكلفهم شيئا، وليس له أية عواقب وخيمة ولا يبدو حتى واقعيًا، إنه أفلام وألعاب وتسلية ليس إلا. ويأتي كتاب فوير (وهو للبالغين في المقام الأول) في هذه الأجواء ليسبب قلقًا للبعض بإعلانه أننا قد دخلنا دنيا الخيال وأن علينا أن نفهم اختراعات أوسكار باعتبارها حاسمة لذاته هو وليس لأي شخص آخر. ومن ثم يأتي "الفرخ الصغير" ليبطل هذا المنطق الثقافي ويُغرق المشاهد في عالم تواصل فيه السماء سقوطها، على الأقل لكي نتمكن من رؤية المباني تُدَمَّرْ ويعاد تجسيدها من جديد.

والفيلم هجين عجيب: يقول للأطفال "أو، ليس هناك أشرارًا، إنه خطأ وحسب"، بيد أن هذا القول هو لقطة سريعة جدًا متأخرة للغاية، فبعد كل *ما يتعرض له أطفال أمريكا من نشرات أخبار وأحاديث في الإذاعة، لا شك أنهم يدركون من هم "الأشرار"، بل وحتى قد يدركون من هم "المسلمون الفاشيون"*. ويبطل الخوف الذي يطل من وجوه الآباء حين يبدأ هجوم الغرباء والإشارات التي لا تسُر لحرب الحروب القادمة والشعور العام بأن الوالد لا حول له ولا قوة في هذا السيناريو، كل هذا يبطل أي راحة يمكن أن يقدمها الفيلم لجمهوره. وربما الأهم هو وصف الفيلم عن قصد للعام التالي على البطولة الكبرى للفرخ الصغير، وهكذا وطوال عام على بطولة الفرخ سيصدر عنه كتاب، وسيستحدث موقع على الشبكة العنكبوتية باسمه،

وستنتج لعبة عن بطولته، وسيظهر ملصق تذكاري عنه، أما في "الحياة الحقيقية" في وقت ظهور الفيلم وبرغم بطولة الفرخ الصغير ارتفعت محل برجي النور عوارض مضيئة، لكن البرجان لم يكونا هناك، ظلا ساقطين، تم ترحيلهما كنفايات معدنية إلى مناطق بعيدة، عن مدينة نيويورك، في الهند والصين.

ويسود خطاب "**البعث/النهوض**" (بل وحتى الطيران) هذا الجيل الأول من فن ٩/١١، بعد أن فترت ردود الفعل الأولى التي ركزت على السقوط. وفي هذا الصدد، يختتم فريدريك بيجبيدر روايته الكئيبة الموجعة التي صدرت عام ٢٠٠٤ باسم نوافذ على العالم Windows on the World[١] بتصويره لرجل يقفز من مطعم نهاية الكون[٢] مع طفليه: "ولأقل من ثانية، صدقت فعلاً أننا كنا نطير"(290). وكاد الطيران يتحول إلى ظاهرة جماهيرية لبعض الوقت بعد ٩/١١. وفي قصة قصيرة كوميدية بعنوان Pitching September 11 يقدم الكاتب Lev Grossman (٢٠٠٢) حفنة من الأفكار الروائية لأفلام ٩/١١. وتقدم واحدة من حبكات هذه الأفكار عامل مصعد من الدومنيكان عالق في مصعد، يقرر أخيرًا القفز من الدور ٨٣: "وبدلا من السقوط يتأرجح في الهواء ثم يندفع صاعدًا. لقد أيقظت صدمة الهجوم، وموته الوشيك المحقق، قوى خارقة كامنة لم يكن العامل يعرف أبدا أنه يمتلكها. وسرعان ما يقوم آخرون عالقون في مأزق مشابه بالانضمام إليه ليتأرجحون جميعًا فوق

---

(١) Frédéric Beigbeder : روائي وصحفي وناقد أدبي فرنسي ترجمت روايته "نوافذ على العالم" إلى الإنجليزية، وتدور الرواية حول حكاية افتراضية لقصف البرجين يرويها أب كان بصحبة ولديه في عمر ٧-٩ أعوام يتناولون إفطارهم السريع في مطعم "نوافذ على العالم" بالطابق ال١٠٧ بمركز التجارة العالمي في صباح ٩/١١ /٢٠٠١، ويروي (الأب) كل فصل من فصول الرواية دقيقة من الدقائق الواقعة بين الساعة ٨:٤٦ مع بداية قصف البرجين إلى انهيار البرجين في الساعة ١٠:٢٨. ويطلق الروائي في عمله اسم مطعم نهاية الكون على مطعم نوافذ على العالم.

(٢) الإشارة هنا إلى واحدة من ثلاثية خيال علمي كوميدي للكاتب البريطاني Douglas Adams ظهرت عام ١٩٨٠ بعنوان The Restaurant at the End of the Universe (مطعم في نهاية الكون)

المبنيين المنهارين متأهبين للتحليق معًا ثأرًا من الشر في كل مكان". وكلام بيننا، احتار الكاتب فيما إذا كان جون ليكويزامو[١] يصلح للدور وما إذا كانت الفكرة ستتحول إلى فيلم X-Men 3 (7—124).

واتضح لاحقًا أن الجزء الثالث من مسلسل أفلام X-Men عام ٢٠٠٦ تضمن شخصية باسم أنجل (Angel ملاك/المترجم) (رمز لمثليته) له أجنحة وعليه أن يقرر الاحتفاظ بالأجنحة أو نزعها. وبعد محاولاته لبترها بنفسه، يحتفظ أنجل بالأجنحة ثم يستخدم لاحقا قدرته على الطيران لإنقاذ والده. ولقد كانت هناك بضعة محاولات للرد على أوهام الصعود والطيران المهيمنة على الواقع الثقافي الأمريكي. وفي هذا الصدد أصدرت مارفيل كوميكس[٢] في أعقاب الهجمات ثلاثة كتب، يشير واحد منهم، "كتاب الأبطال"، إلى شيء شيق على غلافه الأخير حول الشخصيات التي سيلتقي بها القارئ في الكتاب: "أنهم لا يلتصقون بالحوائط. أنهم لا يستحضرون الرعد. ولا يستطيعون الطيران. أنهم أبطال وحسب" (Nyberg, 2003: 179).

بيد أن كل هذا لا ينفي ضرورة مواجهة الأمريكيين لواقع الأجساد الساقطة، ولكن قبل أن يجد الكثيرون الشجاعة للكتابة عن، أو خلق مثل هذه الصورة حول *السقوط*، نمت وتطورت مجموعة من الأنشطة روجت للورقة الساقطة باعتبارها أعلى رمز لمأساة ذلك اليوم. وبينما ركز الصحفي William Langewiesche (عام ٢٠٠٢) بشكل رئيسي على الدور الوظيفي للورقة في ذلك اليوم، وكيف كانت الكميات الضخمة من الورق في البرجين طعامًا للنيران، إلا إنه أيضا لم يستطع

(١) John Lequizamo: الممثل والمنتج الكولومبي الأمريكي. ونشرت القصة المشار إليها عام ٢٠٠٢ بينما فيلم X-Men3 ظهر عام ٢٠٠٦ وكان قد ظهر عام ١٩٨٩ الفيلم الأول من سلسلة الأفلام بنفس الاسم وظهر الثاني عام ٢٠٠٠. ويسخر المؤلف هنا من رغبة كاتب القصة في تحويل عمله إلى فيلم سينمائي، حتى أنه أخذ يفكر في من سيؤدي من نجوم هوليود دور البطولة.

(٢) Marvel Comics: دار نشر الكتب الكوميدية.

تجنب الإشارة ولو مجازًا إلى الطيران: "كل الورق الأبيض يعوم تحت في المدينة وكأنه يسخر من الأموات"(6). وكثيرًا ما يهب البعض الورقة الساقطة ل٩/١١ منزلة رفيعة خارقة للطبيعة، أو في أقل تقدير غير إنسانية. وبالنسبة للروائية لين شارون شوارتز (عام ٢٠٠٥) "أمطرت السماء ورقًا" (46) وبالنسبة لـJess Walter في روايته The Zero (عام ٢٠٠٦): "اندفعت إلى السماء، كل الطيور على وجه البسيطة، غاضبة مستثارة أيقظتها نفس الفكرة الرئيسية، انطلقت في قلب إعصار يكسوه الريش الأبيض، قلقة رشيقة جميلة... ليس هذا سربا من الطيور على الإطلاق، إنه ورق" (2).

واستخدم عدد من المخرجين السينمائيين موضوع الورق الساقط أيضا من المخرج أوليفر ستون، إلى، لدهشتي، كاسي ليمونز (ممثلة ومخرجة أمريكية/المترجم) في فيلمها Talk to Me عام ٢٠٠٧ وهو فيلم من السير الذاتية عن بيتي جريين فارس مقاطعة واشنطن الذي ذاع صيته في أواخر الستينيات[١]، وعندما يتناول الفيلم العصيان الذي جرى في المقاطعة بعد انتشار أخبار اغتيال مارتن لوثر كنج عام ١٩٦٨، يقدم لنا عصارة مرئية للدمار الذي حدث بعرض عاصفة مطرية حقيقية لورق يتساقط. وهذا اشتقاق غريب، فعادة ما يستعاض عن صور "العصيان" في السينما بصور التجار يركضون لحماية محلاتهم بينما تندفع بعنف أشياء ضخمة عبر زجاج سميك. ويقدم الفيلم بعض الدليل على القوة التي أصبحت عليها الرموز المرئية ل ٩/١١. ويُشبه الورق الساقط ل٩/١١ الآن سبيلاً مريحًا للتعبير المرئي عن اللحظات الأولى من الأزمة.

* * *

---

(١) Petey Greene بيتي جرين: أفريقي أمريكي مذيع بالراديو والتليفزيون الأمريكي ذاع صيته في الستينيات بسبب تغلبه على الإدمان وعلى السجن بسبب السطو المسلح ليصبح أحد أبرز رجال الإعلام في واشنطن، وحصد العديد من الجوائز بهذه الصفة. وهو معروف بتناوله لقضايا حساسة من نوع العنصرية والفقر والجنس والشفاء بعد الإدمان وانتقاده للحكومة وغير ذلك.

وبعد بضعة سنوات من خروجنا من ٩/١١ ستبدأ الأجساد في ***السقوط*** مرة ثانية وبثبات وتواتر أكثر في الفن الجماهيري. ولقد رفضت المغنية Kimya Dawson في أغنيتها Anthrax عام ٢٠٠٤ المحاولات الرسمية لتقديم نيويورك كمكان صحي، وأصرت على أن: "الهواء هنا مسكون بالكومبيوترات والبسط! بالجلد والعظام والتليفونات وخزائن الملفات وآلات فحم الكوك ورجال الإطفاء ومعدات هبوط الطائرات والأسمنت/ يقولون لنا ماشي الحال/ ولكنني أقول لا تستنشقوا هذا الهواء". وكان الروائي كين هوفس أشد صلابة في عزمه على تحويل الانتباه عن "القافزين" إلى الساقطين. وفي رواية له باسم A Disorder Peculiar to the Country[١] صدرت عام ٢٠٠٦ يتأمل الراوي "سيدة ترتدي ثيابا زرقاء داكنة، مضروبة ضربًا مبرحًا في مكان يبعد أقل من عشرين قدمًا، طوحت بها تفجيرات عنيفة"(16).

ومن ثم نرى في هذه الرواية، التي تدور حول انهيار زواج جويس ومارشال هاريمان في الشهور التالية ل٩/١١، أطفالهم يقفزون بسعادة من فوق سياج شرفة منزل ريفي حيث اصطحبتهم أمهم لحضور زواج أحد أفراد العائلة، يقفزون ويلعبون ويصيحون وترتفع أصواتهم. ولكن، ها هي فيولا على العشب، تتلوى ألما، وتسر لأخيها وكأنها تحدث نفسها: "كان مركز التجارة العالمي تشتعل فيه النيران وكان علينا أن نقفز خارجه معًا! ولكنه فر من بين يدي..." (114)، وتلخص لأمها الأمر بإيجاز قائلة: "كنا نلعب ٩/١١" (115).

---

(١) A Disorder Peculiar to the Country : كوميديا سوداء تبدأ أحداثها في ٩/١١ حيث الزوجان مارشال وجويس هاريمان اللذين هربا من الموت، معتقدين أن "الآخر" قد ولى دون رجعة، ولكن يبدو واضحًا لهما عبر رسائل الأنثركس والتفجيرات الانتحارية والحروب أن "الآخر" مازال متواجدًا وذا ثقل، الأمر الذي يسبب لهما معاناة شديدة. ومن ثم تبدأ عملية طلاق مشينة يرفض كل طرف فيها ترك شقة الزوجية في نيويورك للطرف الآخر. والفكرة الرئيسية للرواية هي أن الكوارث العامة التي تصاب بها الأمة الأمريكية هي ثمرة الأوهام الأمريكية.

وأصدر Jess Walter أيضا روايته حول ٩/١١ عام ٢٠٠٦ باسم The Zero، وفيها يُعَبِر عامل إنقاذ عن ذهوله إزاء السؤال الذي وجهه إليه الكثير من الناس: "كيف كان صوت ارتطام الأجساد بالرصيف". ورد عليهم قائلاً: "صفقوا بأيديكم بكل ما أوتيتم من قوة، بقوة تسبب لكم ألما. فصفقوا مثلما طلبت فقلت لهم: لا... لا... أقوى... أقوى مما فعلتم، فصفقوا ثانية، فقلت لهم، لا... بقوة حقيقية. ومن ثم صفقوا بقوة شديدة حتى ألتوت وجوههم، فقلت لهم، لا، صفقوا بقوة حقيقية! ثم وعندما احمرت أياديهم وتقرحت اكتفوا قائلين "إذا هكذا... كانت الأصوات؟" فقلت، لا. لم تكن تشبه هذا على الإطلاق" (85). وسمح المخرج أوليفر ستون في فيلمه للمشاهدين بسماع صوت سقوط الأجساد، وهكذا تدريجيًا ومع الذكرى الخامسة ل٩/١١ يبدو أن الفنانين الأمريكيين والجمهور أيضا قد تعارفوا على أن المحرمات الرئيسية التي ميزت ردود الفعل المباشرة على الهجمات قد ولت الآن.

وواحدة من نتائج هذا كانت العودة للتركيز من جديد على السقوط. وكان المعادل في عالم الأدب للابتهاج الشديد الذي قوبل به الألبوم الموسيقي لبروس سبرنجشتان، هو قرع الأجراس في ربيع عام ٢٠٠٧ لرواية دون دليلو عن ٩/١١ باسم The Falling Man[١]. وكان دليلو يكتب عن الرعب الذي ساد بعد الأحداث، غير أنه هنا، كما أتضح، برغم مشواره الفني المؤثر كروائي، لم يكن لديه الكثير ليقدمه على هذه الطاولة. ووضع دليلو الرجل الساقط في مركز روايته، فقدم للقارئ

(١) Don DeLillo: انظر هامش ٩٥ روائي أمريكي آخر رواياته هي The Falling Man عن أحد الناجين من أحداث ٩/١١ والتأثير الذي خلفته أحداث ذلك اليوم على حياته لاحقًا. بطل الرواية المحام الشاب كيث وزوجته غريبة الأطوار ليان وابنه جوستين، يدخل الزوج في علاقة حب مع فلورنس وهي أيضا من الناجين من أحداث ٩/١١ وتدريجيًا تنهار الحياة الزوجية وينخرط المحام الأب في السياحة ولعب البوكر. وفي هذه الأثناء ترى الزوجة أكثر من مرة فنان مؤدي يؤدي مشهد الرجل الساقط في أرجاء المدينة معلقًا نفسه بحبل يربط قدميه فيتدلى ساقطًا ورأسه للأسفل، ولكنها لا تدرك وجه الشبه بينه وبين زوجها الذي فر هاربًا من جحيم البراج ليسقط في البوكر والنساء والضياع.

فنانًا يؤدي مشهدًا حقيقيًا لرجل ٩/١١ الساقط. وبينما يزعم دليلو أنه لم يسمع بفنان أدى هذا المشهد أثناء كتابته للرواية، فمن المؤكد في أقل تقدير أن هناك بالفعل فنان مؤدي(١) أدى هذا المشهد هو كيري شرباكا(٢) الذي لقي قدرًا من اهتمام الصحافة عام ٢٠٠٥ عندما شيد بعض التركيبات على أسطح بعض المباني والمرتفعات وقفز من فوقها. وفي رواية ديليلو، وعندما رأت "ليان" "الرجل الساقط" أدركت مباشرة أن المقصود بهذا استحضار "تلك اللحظات القاسية في الأبراج المحترقة عندما كان الناس يسقطون أو يُجبَرون على القفز" (33). بيد أن ليان لا تعلم للأسف كل ما نعلمه نحن القراء، وبالتالي لا "تقرأ" الرجل المعلق/الساقط كما نقرأه كتجسيد لحالة زوجها الذي عانى وضعًا مشابهًا وأنه مازال عالقًا في الفضاء منذ فر هاربًا من أحد البرجين المحترقين في ٩/١١. وإذا كانت قد علمت بما نعلمه ربما كان يمكنها إنقاذ حياه زوجها من الهوة السحيقة التي وقع فيها – من لعبة البوكر شديدة الخطر.



---

(١) performance artist فنان يؤدي بنفسه مشهدًا ليصوره أو يكتب عنه.

(٢) Kerry Skarbakka: فنان مصور (الصور الفوتوجرافية والفيديو) يؤدي بنفسه اللقطات ويصورها. تأثر بالفيلسوف الألمانيMartin Heideggar الذي يعتبر الوجود الإنساني عملية سقوط أبدية. وقيل إنه أراد خلق مأساة ٩/١١، فقفز أكثر من ٣٠ قفزة ليستحضر على مستوى الصورة مشاهد الهجوم على مركز التجارة العالمي.

ومع مرور الوقت، بالطبع، أخذ الروائيون يلتفون حول الرجل الساقط، وكان الصحفي توم جوند قد نشر بالفعل عمله الطويل في Esquire (2003) –الذي أشرت إليه سابقًا – حول الرجل الحقيقي الذي يظهر في الصورة الشهيرة لريتشارد درو(١) والذي يعد عمله الطويل هذا جزئيا قصة بوليسية وجزئيا تأمل فيما نريد أن نرى في أعقاب ٩/١١. ولقد فتح عمله هذا (وأصبح الآن أيضًا متوفرًا على شريط فيديو تسجيلي) الباب للكثير من الروائيين وفناني الصورة المهتمين بالخوض في المُحَرَّم – "القافز". وقبل هذا بعام واحد كان الفنان التشكيلي المَثَّال Eric Fischl قد توصل إلى فكرة أن خوضه في هذا المحرم كان سابق لأوانه على الأقل من وجهة نظر الجمهور. ولقد قوبل عرض تمثاله "سقطة امرأة" (انظر الشكل ٥) في باحة مركز روكفلر مع اقتراب الذكرى الأولى لـ٩/١١ تقريبا باشمئزاز جماعي سرعان ما تم على أثره تغطية التمثال. ولقد حاول المثال إشاعة فكرة أن المقصود بتمثاله هو تجسيد شعور المرء بأنه "يطفو" وكل السبل التي يمكن لهذا الشعور أن يُرَجِّعَه من صدى في نفوس النيويوركيين بعد عام من ٩/١١، بيد أن محاولاته هذه ذهبت قبض الريح.

إن طوابير الناس الذين قفزوا إلى حتفهم طوال هذا الصباح البشع لـ٩/١١ تبدو تعبيرًا مأساويًا عن الديمقراطية الأمريكية: خليطًا متنوعًا عرقيًا واقتصاديًا من تجار الأسهم وعمال المطاعم والمساعدين الإداريين ينتظرون أمام تلك النوافذ فرصتهم للهرب من حرارة العقاب ودخان الاختناق. ولكن عندما اندلع إعصار كاترين في شهر أغسطس، بعد مرور ٤ أعوام تقريبًا على الحدث، انزاحت تلك الرؤية المفجعة للمساواة التي اتخذت من القافزين من مركز التجارة العالمي أساسًا لها لينجلي الأمر عن الرؤية الواقعية الحقيقية للإجحاف والظلم العرقي والطبقي الذي صورته تغطيات أجهزة الإعلام عن الفيضان. إن الغواية الديمقراطية لحكاية الصاعد والساقط، التي يدور معظمها عن فحولة العائلات البيضاء، لن يكون بوسعها الصمود أمام إعصار كاترين آخر، ذلك الإعصار الذي كشف واقع المعاناة السوداء في أمريكا.

---

(٣) Richard Drew مصور صحفي أمريكي تمكن من إلتقاط صورة لرجل يقفز من أحد البرجين واشتهرت الصورة على نطاق واسع

الفصل الخامس

نحـــن[1]

"إذا قُدِرَ لأسامة بن لادن شراء ألبوم لموسيقى الراب، فالأرجح أنه سيبدأ بشراء ألبوم كرس–وان"[2]. هكذا تبدأ مادة صحفية أقرب لنوع من النميمة منها للكتابة لاثنين من كُتاب الأعمدة العاديين بصحيفة نيويورك ديللي نيوز في ١٣ أكتوبر ٢٠٠٤. وتدور المادة حول ظهور كرس–وإن في مهرجان New Yorker Festival قبل ذلك بحوالي أسبوع حيث زعموا أن موسيقي الراب الأسطوري كرس–وإن قال بزهو إنه "احتفل عندما جرت أحداث ٩/١١" (KRS-One," "Decency Zero," 2004). والآن وبالصفح عن هذا الهجوم الخطابي الذي لا يعدو كونه هراء فارغاً (من نوع: ألا يُحَمِل بن لادن بشكل غير قانوني الموسيقى التي يريد سماعها؟) يظل من الضروري الكشف عن وجهة النظر التي أرادت هذه الشخصية الأمريكية البارزة والمعارض العرقي والرئيس السابق لفرقة Boogie Down Productions إبرازها في الحديث الذي أجراه في المهرجان المشار إليه في أكتوبر ٢٠٠٤. ولا أهمية تذكر في الحقيقة ما إذا كان كرس–وان قد رحب أو لم يرحب بأحداث ٩/١١، ولا ما إذا كانت الصحيفة قد لفقت ما أشارت إليه من أقواله أو لم تلفق. وفي هذا الصدد قال دافي دي الإعلامي ومؤرخ موسيقى الهيب هوب

---

(١) US: بالعربية "نحن" في حالة نصب ولا تترجم إلى العربية إلا في سياق محدد.

(٢) KRS-One الاسم الفني للموسيقي والمنتج الأفريقي الأمريكي لورانس باركر Lawrence Parker الذي يشار إليه بالبنان باعتباره من أبرز الموسيقيين الأمريكيين، وأحد رموز حركة "أوقفوا العنف" في الولايات المتحدة، والرموز البارزة لموسيقى وثقافة الهيب هوب السوداء. بدأ حياته بقيادة فرقة Boogie Down Productions

في فرصة لتوضيح الأمر إن المشكلة تكمن في أن كرس–وان يصر على مواصلة إيقاع الاضطراب في نصوص "التكاتف الوطني" التي مازالت مهيمنة على الخطاب الرسمي فيما يتعلق بالعلاقة بين الأعراق.

وردًا على سؤال لكرس–وان في مهرجان New Yorker Festival لماذا لا ينخرط بعمق أكثر فنانو الهيب هوب "في قضايا الوضع الراهن" (meaning 9/11) قال فنان الراب الأسطوري إن ٩/١١ ببساطة لم يحدث للأفارقة الأمريكان – وإنما أثر "عليهم هم". وواصل قائلاً إن"'هم" هنا تشير إلى الأثرياء، ومن في مواقع القوة والنفوذ، الذين يقمعوننا بوصفنا "ثقافة" إنهم: Sony, RCA , BMG, Universal, ومحطات الراديو مثل Clear Channel وViacom وBE و MTV هؤلاء هم من يقمعوننا". في هذا الإطار النقدي الواسع ركز كرس–وان أيضا على الوقائع العنصرية في حياة البرجين: "عندما كنا نتواجد في مركز التجارة كنا نتلقى ضربات على رؤوسنا من رجال البوليس، ويقال لنا إنّا لا يمكنّا أن نأتي إلى هذا المبنى... بسبب ثيابنا والطريقة التي نتحدث بها كنا مصنفين عنصريا. ولذا، وعندما قصفت الطائرات المبنى كنا مثل..أوه.. لعلها العدالة" (Devenish, 2004). ولم تقتصر مطالبة الجمهور بالتأمل في وجود أكثر من طريقة واحدة للتعبير عن رد الفعل على مأساة ٩/١١ على الفنانين الأفارقة الأمريكان. وفي قصة قصيرة بعنوان "Flight Patterns" (2003b) يصور شيرمان ألكسي الكاتب الأمريكي في السكان الأصليين[1] أحد شخصياته يشعر بمرارة بعد ٩/١١ بسبب موقفه من الحكومة الأمريكية: "أنا أمريكي من السكان الأصليين ولذا فلدي عشرة آلاف سبب لإرهاب الولايات المتحدة أكثر مما لدى الطالبانيين أولاد القحبة"(112).

---

(١) Native American: أصطلح على تسمية من استوطنوا مناطق أمريكا الشمالية من هنود حمر وغيرهم بالسكان الأصليين أو الأهالي الأصليين.

وبعد أسبوعين متوقعين من السجال – وبعد إصرار الجناح اليميني من المدونين على أن كرس–وإن كان في تعاون وثيق مع القاعدة، وبعد محاولات أكثر حذرا من أنصار الموسيقى لتنظيم ردود فعله – اختفت "نحن ابتهجنا" المثيرة للجدل من الرادار الثقافي الأمريكي (وتظهر الآن فقط كصدى خافت لتعليق مالكولم إكس على اغتيال الرئيس الأمريكي حين قال"يعود الدجاج لعشه"[1]). وبعد مرور ثلاثة أعوام على تليثون تخليد الأبطال والتقديم البارع لجين وايكليف في التليثون للتاريخ المقروء للعنصرية التي شكلت وجه الغرب الحديث وذلك باختياره لأغنية"Redemption Song" – بعد كل هذا مازال أبعد من المستحيل على فنان أمريكي أن يقوم صراحة بإدخال موضوع العرق في أي معادلة ذات علاقة ب٩/١١ دون أن يُتهَم بالخيانة العظمى أو في أقل تقدير بالوقاحة والسفاهة. ويؤكد الاحتجاج العنيف على مواقف مشابهه في ربيع عام ٢٠٠٨ على يد كاهن بكنيسة في حضور مرشح الرئاسة باراك أوباما أن مناقشة قضية الأعراق والوحدة الوطنية مازالت إلى الآن لا تجد مكانًا لها في الحياة الأمريكية.

وواصل جين وايكليف مواقفه وتعليقاته هذه بما عرف عنه من براعة وبعد نظر، وفي ألبومه بعنوان Masquerade عام ٢٠٠٢، قدم جين نسخته الخاصة من أغنية بوب دايلان "Knockin' On Heaven's Door"، تلك الأغنية التي عاشت عقودًا طويلة في أغاني أخرى: من أغنية لفرقة الهارد روك الشهيرة Guns N' Roses' إلى أغنية لمغني الروك الراحل Warren Zevon حيث رؤية تطغى عليها

(١) Malcolm X مالكولم إكس: الزعيم الأمريكي الأفريقي المسلم الشهير والشخصية العامة والمدافع عن حقوق الأمة السوداء في الولايات المتحدة والذي يعد أعظم أمريكي أفريقي في التاريخ – اغتيل في فبراير عام ١٩٦٥ أثناء إلقاءه لخطاب في نيويورك. علق مالكولم إكس بلا اكتراث على اغتيال الرئيس الأمريكي السابق كينيدي في نوفمبر ١٩٦٣ في لقاء صحفي واصفًا اغتياله باعتباره: "عودة الدجاج لعشه" أي أن أعمال وسياسات كينيدي هي التي تسببت في اغتياله.

الكوميديا السوداء (وتنتهي بنداء للقديس بيتر "أفتح، أفتح") إلى أغنية لمغنية البوب الكندية Avril Lavigne.

وأغنية Masquerade لجين وايكليف غارقة تماما في رؤى وأصوات نيويورك ما بعد ٩/١١، وبالتالي لا يدهشنا أن تكون معالجته الخاصة لأغنية "Knockin' on Heaven's Door" هي بتوظيفها لخدمة هذه اللحظة. وتبدأ الأغنية بتعويذة لمدينة بروكلين ولمساكن الفقراء حيث عاش جين قبل انتقاله إلى نيوجرسي. ومع نهاية الأغنية ينتقل جين إلى المدينة ليتأسى على "شعبي في البرجين". وتعاويذ الهيب هوب التي وضعها جين لمساكن الفقراء ببروكلين غنية عن التعريف، فمنذ البدايات الأولى لتأسيس موسيقى الراب وحتى وقتنا هذا كانت مساكن الفقراء حاضرة على مستوى الكلمة والصورة (على أغلفة الأسطوانات وشرائط الفيديو وغير ذلك) في كل أعمال فناني الهيب هوب كافة. بيد أن الشيق هنا هو الكيفية التي استخدم بها جين أغنية دايلان كفرصة لرسم خط يصل مساكن الفقراء بمركز التجارة العالمي، الأمر الأشبه، في الواقع، بسعي جين لتكريم كل "حطام" نيويورك – وليس فقط الحطام المسموح رسميا بتكريمه.

وليس جين الفنان الأفريقي الأمريكي الوحيد الذي يربط بين معاناة المجموعات الملونة داخل المدينة ومعاناة ضحايا هجوم ٩/١١. ويتأمل الروائي كارل ركس Carl Rux على سبيل المثال في روايته Asphalt (2004) الشبيهة بسفر الرؤيا في فكرة أن أماكن محددة فقط من المأساة قد بُرِئت من الخطيئة في أمريكا المعاصرة. ويعاين الراوي عند Carl Rux مدينته المدمرة – نيويورك (ولا يذكر ٩/١١ صراحة ورغم ذلك يظل ٩/١١ نقطة البداية التي لا تقبل الجدل لكل بؤسه، مثلما في فيلم 'V' for Vendetta) المكتظة بالإشارات الرسمية على الحزن الجماعي، حتى بينما كانت الأنقاض الطبيعية الحقيقية التي تحيط به من كل جانب في المدينة لا تحمل بعد أي علامات تذكر:

"كانوا يتحدثون عن أن الحكومة ستصادر الأماكن التي استشهد فيها الناس في الحي... ولست أوافق على كل هذه النُصُبْ والمسيرات التذكارية والصلوات وإحياء الذكرى للاحتفاء بموت جندي المشاة هذا أو تدمير المنطقة تلك. لا أحد يعني بإحياء ذكرى موت هذه المباني، هذه المباني تحتضر منذ سنوات مضت"(42).

ويطرح ركس هنا تحديا خطابيا، بأسئلته الضمنية (والمعنية بقضايا الأعراق) حول ضرورة قيام الثقافات بتوجيه الانتباه إلى المواقع الأهم للمعاناة والخسارة فيها. وهناك كما أشار كينيث فووت عالم الجغرافيا الثقافية عام ٢٠٠٣ أماكن محددة "محجوبة" في المشهد "لا تُعد منزلتها الحالية غير المميزة مجرد سهو غير مقصود. ويمكن إرجاع هذا الحجاب إلى قضايا ذات علاقة بتعقيدات لم تزل دون حل ولنزاعات أثقلت ذاكرتنا". ويشرح Foote الأمر قائلاً إن الأشياء تزداد تعقيدًا بشكل خاص عندما تدخل قضايا العنف ذو الطابع العرقي والإهمال في تشكيل مشهد مهم من مشاهد حياتنا"(293).

ولقد تدافع عدد من الروائيين والمخرجين الأمريكيين إلى المشهد في سعي لتقديم سيناريوهات مريحة للوحدة العرقية والتفوق الأبيض. وفيلم مركز التجارة العالمي للمخرج أوليفر ستون على سبيل المثال يعيد كتابة ٩/١١ على غرار أفلام الحرب العالمية الثانية حيث خندق يجتمع فيه الجنود، بعضهم مكرها، كدليل على اللُحمة الوطنية. ويكتب ستون نصا عن قصة حقيقية لبحار أفريقي أمريكي حقيقي كان قد اشترك في إنقاذ ضباط شرطة هيئة الميناء، ولكنه يكتبها لصالح الرؤية الأكثر شيوعًا عن بطولة الذكر الأبيض[١]. وتلك مشكلة أيسر من مشكلة كتاب The

---

(١) قصة فيلم "مركز التجارة العالمي" الذي أخرجه أوليفر ستون وكتبته السيناريست أندريه بيرلوف مأخوذة عن قصة حقيقية لجندي أمريكي أسود أنقذ مجموعة من الناس كانوا عالقين في حطام المبنيين بعد تدميرهما، وكان الجندي الأسود أحد الناجين بعد أن صنع بطولات حقيقية. بيد أن السيناريست فضلت البطل الأبيض لتهبه شجاعة ذلك الجندي الأسود=

Good Priest's Son للروائي راينولد برايس Reynolds Price الذي ظهر عام ٢٠٠٥ ويدور حول العودة الاضطرارية للبطل مابري كينكاد إلى مسقط رأسه كارولينا الشمالية، وكان قد أضطر للبقاء فترة في نوفا سكوتيا بسبب هجمات ٩/١١، وبينما كان البطل تواقا للعودة لشقته في مانهاتن (التي لا يستطيع العودة إليها مباشرة بسبب الهجمات)، أدرك في مسقط رأسه أن والده العليل العجوز لا يمكنه العيش بمفرده. ولحسن حظه وجد حلاً كأنه بانتظاره، إنها أودري ثورنتون الأفريقية الأمريكية الفظة لكن المخلصة المستعدة، لأسباب مجهولة (حسنا، إنها طالبة لاهوت)، لتقديم رعايتها لرجل عجوز أبيض. وتقديم "الأم الجديدة" لعصر ما بعد ٩/١١ للقراء هو أسلوب الكاتب للترويج لرؤية مضللة مزيفة للوحدة الفورية الجاهزة بعد المأساة.

وفي رواية The Writing on the Wall للروائية لين شارون شوارتز التي صدرت عام ٢٠٠٥ استخدمت الكاتبة توظيف مشابه لخلق رؤيتها عن هارموني عرقي، ولكنها كانت أمينة على نحو جعلها تضع هذا "الإنجاز" باعتباره أمرًا مؤقتا وسحريًا إلى حد بعيد. وريناتا – الشخصية الرئيسية في الرواية – تكافح من بداية الرواية وحتى نهايتها للتوصل إلى الكيفية التي يجب بها على الأمريكيين إحياء ذكري ٩/١١، وأيضا لتقييم كيفية ترتيبها هي للمشهد العاطفي الشخصي الخاص بها. وبينما تتمشى بالقرب من منتزه في بروكلين مع حبيبها السابق جاك، تصادف وجود رجل أفريقي أمريكي يعزف على البوق و: "يعلم الجميع أن هذه الموسيقى لا يمكن تجاهلها أو مقاطعتها، ولا يتجرءون على الاقتراب كثيرًا من العازف. إنه يعزف لهم جميعًا، ولكنه يعزف في عزلة أيضا، مُطْلِقا موسيقاه عبر الهواء الذهبي المزرق – كالهبات، كالماء – إلى الظامئين"(234). وبينما تستمر الموسيقي في

=المجهول، فقام بدور البطولة في الفيلم الممثل السينمائي الأمريكي الأبيض الشهير نيكولاس كيدج.. وتشير إعلانات الدعاية للفيلم إلى: "إنه فيلم عن أبطال حقيقيين في زمن عصيب سقطت فيه المباني ونهض الأبطال من بين الحطام والرماد ليلهموا الجنس البشري كله"

العزف، يبدو واضحًا أن الكاتبة تود لو تصور قراءها الموسيقى -الموسيقى بلا كلمات - كترياق للشفاء من الخطاب السياسي الكريه بعد الهجمات:

"ولا يفصح مظهره عن الجوهر الحميمي الذكي للموسيقى التي يعزفها... إنه يعزف حبًا في العزف، ولكنه أشبه بالمنادي غليظ البنية، يعزف ليعلن نبأ ما حدث لهم جميعًا، يعزف للهالة الكئيبة لسماء صباح ذلك الثلاثاء وكيف تمزقت كِسَرًا، يعزف جمال ذلك اليوم، والرعب الذي هزهم جميعًا. إنه يعزف لمدينة في ثياب حداد، يعزف للمفقودين ولمن تبقى، مرثية ونداهة، يعزف ترياق القبح وهراء الكلمات التي وسمت رد الفعل العام على الحدث"(235).

وقبل مضي وقت طويل على انقطاع الموسيقى أخذ يتضح لريناتا التأثير العابر لهذا الأداء الفني الرائع، وبدأت تعود شيئًا فشيئًا للاعتراف بالواقع الحقيقي - بأن مأساة ٩/١١ لم يكن من الممكن أبد أن تخلق أو تدعم تلك الوحدة الوطنية المنشودة.

وتلك هي المسألة الحيوية في تحدي كرس-وان للفكرة المهيمنة لتقديس "الأرض صفر" كمكان لمأساة قومية. وأحيطت مشاركة كرس-وإن في مهرجان New Yorker Festival بحكايات عن التنميط العنصري والاضطهاد المؤسساتي. وإذا كان جدلاً قد ثار حول مدينة كرس وان -نيويورك- وعن تناوله لمسألة ماذا يمكن بناءه محل "الأرض صفر"، وكيف يمكن إحياء ذكرى موتى ٩/١١، فلم تجر أي مناقشة كانت حول تعقيدات العرق والدين والأمة والإمبراطورية التي تفجرت في ١١ سبتمبر. بكلمات أخرى، إذا كان الفهم السائد ل"الأرض صفر" هو اعتبارها موقعًا لقي فيه أناس طيبون (بلا انتماء لعرق محدد) حتفهم المأساوي، فقد كان الخطاب المُغْضِب لكرس-وان محاولة لإرساء مفهوم جديد عن موقع "الأرض صفر" باعتباره واحدا من مواقع عديدة في نيويورك شعر فيها الأفارقة الأمريكان بأنهم مواطنون من الدرجة الثانية. ولقد كتب ديفيد هارفي عالم الجغرافيا الثقافية عام ٢٠٠٢ حول أن: "التأكيد المحلي على معاني الخسارة

والحزن" بعد ٩/١١ "يطعم ويشجع فكرة البراءة" (59). وكان كل الصحفيين من كتاب الأعمدة وكل المدونين الذين انهالوا على رأس كرس-وإن بكتاباتهم - كلهم قاطبة يعملون لصالح أجندة أيديولوجية قومجية تعتمد أوهامًا حول الاتحاد العرقي والديني، خرافة تزداد يومًا بعد يوم صعوبة أثباتها مثلما عرت الأصوات المتمردة ثقوب الرداء المهلهل للحلف الوطني المزعوم.

* * *

وبرغم ذلك لم تغن الأصوات المتمردة في هارموني بسيط ساذج. ولم يجتمعوا لمجرد مساعدة جين وايكليف في إنشاد نسخة أخرى من أغنية "Redemption Song"، فمجموعة النزاعات التي عرتها وكثفت حدتها هجمات ٩/١١ ليست أبدًا بالبسيطة. وإذا كان الأمريكيون في كثير جدا من الأحيان قد تصوروا أن "مأزقهم" المركزي يكمن في ثنائية الأسود - أبيض، فقد قام٩/١١ وتبعاته بما لم تتمكن من إنجازه ٥٠ عاما من الهجرة الجماعية (من جنوب آسيا والشرق الأوسط وأمريكا اللاتينية والكاريبي). ***وأسهمت الهجمات نفسها، وحروب أفغانستان والعراق، والنهب والسلب اليومي الذي قننه*** Patriot Act [1]***، ورعب أبو غريب وجوانتانامو -كل هذا ساهم في تحلل ال "نحن" البسيطة التي استهدف تليثون تخليد الأبطال الترويج لها***. والمشكلة الحقيقية الوحيدة في المناورة الخطابية لكرس-وان هي أنها تفترض وجود ثنائية هي في الحقيقة منذ زمن بعيد قد استُبدلت بثلاثية (أسود - أبيض - آسيوي، على سبيل المثال) بل وحتى بمعادلات انتماء ونفور أكثر تعقيدًا. (وكان التوتر بين الأفارقة الأمريكان والكوريين الأمريكان موضوعًا للدراسة والفحص المكثف على الأقل منذ مطلع تسعينيات القرن الماضي ووجد تعبير له في أغنية Ice Cube عام ١٩٩١ "Black Korea").

---

(١) راجع هامش 120

وفي هذا الصدد كتب مارتن إيسباندا عام ٢٠٠٣ قصيدة بعنوان "Alabanza: In Praise of Local 100" مهداة لـ"٤٣ من عمال الفنادق والمطاعم كانوا يعملون بمطعم "شرفات على العالم" ولقوا حتفهم في الهجمات على مركز التجارة العالمي.

"المجد للشرفات الكبيرة حيث بوسع المهاجرون من الطهاة،

التحديق بعيون نصف مغلقة[1] *ورؤية عالمهم وسماع تراتيل من أوطانهم:*

الإكوادور المكسيك و الدومينيكان وهايتي واليمن وغانا وبنجلاديش"

ودون إضفاء أية رومانسية على هؤلاء العمال – الذين يكدون منذ الصباح الباكر، يعملون رغم المرض لإرسال المال إلى أسرهم – يرى إيسباندا أنهم مرتبطون ببعضهم البعض عبر العمل الذي يقومون به والموسيقى التي يستمعون إليها، إنها الموسيقى بشكل أساسي هي التي سترتبطهم أيضا بشعب أفغانستان:

عندما بدأت الحرب، ارتفع من مانهاتن ومن كابول

برجان من الدخان واندفعا صوب بعضهما البعض،

واختلطا بالهواء الجليدي،

وقال واحد منهم بلسان أفغاني:

علمني الرقص. ليس لدينا موسيقى هنا.

وقال الآخر بلسان إسباني:

سأعلمك. الموسيقى هي كل ما نملك.

وتقدم القصيدة حلم الموسيقى كوهم مُتَخَيَّل مثله تماما مثل "حلم الحياة" الذي راود رجل الإطفاء الراحل عند سبرنجشتان في "The Rising". ولقد ألهم "برجا

---

(١) المقصود بعيون نصف مغلقة وصف حالة إنسان يسعى لزيادة حدة الإبصار بتركيزه في نصف حدقة العين.

الدخان" المتصاعدان من البرجين أغاني كثيرة، بيد أن شاعريات التواصل الحميمي المفعمة بالأمل التي يستخدمها إيسباندا في نهاية قصيدته ليس بوسعها أن تخفي لفترة طويلة الوقائع العرقية الساخنة دوما التي تحيا في جنبات نيويورك وباقي أرجاء أمريكا.

* * *

وبعد مرور عام أو نحو ذلك من تجربة كرس-وان في مهرجان New Yorker Festival سيكون من قبيل الشذوذ التفكير في سؤال أحد موسيقيي الراب الأفارقة الأمريكان لماذا كانت شحيحة للغاية محاولاتهم لتناول القضايا المرتبطة ب١١/٩ في موسيقاهم. وبعد مرور نصف عقد على الهجمات أصبح الراب هو المكان المألوف الحاضن لموقف إنكار وهم أن الوحدة السوداء/البيضاء هي الفائدة المباشرة الحتمية للمأساة. وفي الأسابيع الأولى التالية ل١١/٩، أخذ الإعلام الأمريكي يردد معزوفة وحيدة تتكرر طبق الأصل في عناوين رئيسية تقول إن الأفارقة الأمريكان سوف يغفرون لنا ٤٠٠ سنة من "المظالم الاستثنائية" ولسوف نقف معًا جميعًا - "كل ال٣٠٠ مليون - كلنا"، كما قال الممثل كلينت إيستوود في تليثون تخليد الأبطال، في مواجهة "الكارثة التي حلت بنا". وفي هذا الإطار أحيت الشخصيات العامة الأفريقية الأمريكية المرموقة الخطاب الأسود في حب الوطن الذي تمتد جذوره بعيدًا إلى الثورة الأمريكية وإلى كتاب الثورة لحواديت الأطفال عن Crispus Attucks[1]، ورغم كل هذه الجهود فلا شك أن مفهوم الولاء

---

(١) Crispus Attucks: كريسبس اتكس (١٧٢٣-١٧٧٠) أفريقي أمريكي وواحد من خمسة رجال قتلوا في مذبحة بوسطن الشهيرة في ماساتشوسيتس عام ١٧٧٠، لقب بأول شهيد للثورة الأمريكية، وهو الوحيد من شهداء المذبحة الذي خلد اسمه وتحول إلى أحد رموز الثورة الأمريكية ضد بريطانيا وإلى أساطير بطولية وأغاني وحواديت وكتب (حتى للأطفال بما في ذلك المشار إليه) حول حب الوطن في مواجهة عنف بريطانيا آنذاك مع المستوطنين والأهالي الأصليين.

الأسود الخالص، الذي تعرض لبعض الانتقادات إبان حرب فيتنام، أصبح بعد ٩/١١ محل خلاف عميق.

ولم تتوار أبدًا فكرة سطحية المشاعر الوطنية للأفارقة الأمريكان في لحظات الأزمات الأمريكية الوطنية منذ رد فعل محمد على (الذي مازال ما قاله تحديدًا محل خلاف) عندما علم بأنه صُنِفَ صالحًا للالتحاق بالجيش برغم رفضه للخدمة العسكرية: "يا أخي، ليس بيني وبينهم أية خصومة هؤلاء الفيتكونج" (Marqusee, 1999: 162). بعد هذا التصريح، الذي وصفه (عام ١٩٩٨) David Remnick مؤلف سيرة حياة محمد على بأنه تلقائي مرتجل، فَصَّل محمد على الخطاب في لقاء صحفي لاحق متسائلاً لماذا تطالبه حكومة الولايات المتحدة: "بارتداء اللباس العسكري والرحيل إلى مكان يبعد عشرة آلاف الأميال عن الوطن وإلقاء القنابل وإطلاق الرصاص على ناس سمراءِ في فيتنام بينما ما يسمونه الشعب الزنجي في لويسفيل يعامل كالكلاب؟"(289).

صحيح أن محمد على العجوز المحنك عام ٢٠٠١ أصبح شخصا مختلفا تمامًا عن ذلك المقاتل الشاب عام ١٩٦٦، فبعد ٩/١١ زار محمد على "الأرض صفر" وقال للصحفيين: إنه يرفض تشويه الإسلام أو وصفه ب"الدين القاتل" ولكنه أيضا أشار إلى أنه يؤيد ١٠٠% أي رد فعل كان للحكومة الأمريكية على الهجمات (Marqusee,1999:300). وليست رغبة هذه الأيقونة الثمينة للمعارضة السوداء الراديكالية، وأشهر من رفض الخدمة العسكرية في التاريخ الأمريكي، في ضم صوته لكورس حب الوطن إلا تعبيرًا ملائمًا تمامًا عن تحول ٩/١١ إلى انعطافة تحول كامل - إلي حين...

ولخص الصحفي هابرد لي في ٢٦ سبتمبر (عام ٢٠٠١) الإجماع المرجو وخطه بعنوان عريض باللون الأحمر القاني "الجاذبية الجديدة - المجد القديم - للسود"، ولهذا الغرض جمع هابرد المادة اللازمة من هنا وهناك ليؤكد انجذاب كل الأجيال لهذه الوطنية "الجديدة"، واكتشف أدلة دامغة على ذلك عند ستانلي كروتش

الصحفي ورئيس "مجلس قيادة الشباب الوطني الأسود". بيد أن أحدًا لم يُحتف به مثل كويسي مفوم رئيس "الرابطة الوطنية لتقدم الشعب الملون" (NAACP) والزعيم السابق لكتلة النواب السود بالكونغرس الأمريكي الذي حاول البرهنة على أن ٩/١١ قد "وحد كل بلدنا"، ووصف كم كان ممتعًا "للناس أن تولي ظهورها للخلافات، وللناس أن تلتف حول أشياء نملكها جميعًا مثل العائلة والإيمان". ولا تترك عبارات الخطاب شديد التكلف لأندرو إدواردز (عام ٢٠٠١) صحفي الهيب هوب وكاتب العمود والمحرر التنفيذي السابق لـEssence والمحرر الحالي في More إلا ما يشبه الوجه الباسم في صورة كاريكاتورية من تلك التي يرفقها الناس بخطاب تهنئة على البريد الإليكتروني، وإليك عينة:

"سيبرهن تنوعنا نفسه أن فيه تكمن قوتنا. أكان هذا يتمثل في "فتيان" الحي الذي أقطنه يُطَيِّرُون ألوان الأعلام الأمريكية بنفس التحدي الذي كانوا ذات يوم يطيرون به ألوان العصابات في ألعاب الطفولة، أو يتمثل في رجال الإطفاء الأيرلنديين الأمريكيين في محطة الإطفاء على بعد حيين منا والذين فقدوا ستة من الرجال (كانوا أول من ظهر في المشهد عندما انهار مركز التجارة العالمي)، لسوف تتحد كل أعراق أمريكا المتنوعة وثقافاتها ومشاعرها في كل واحد لنحقق الانتصارات في الشهور المقبلة. ولنأمل أن نعثر في أحلك ساعاتنا على أفضل لحظاتنا ولنحول معاناتنا لمبعث لقوانا.

والمدهش أكثر من يقينيات كروتش ومفوم وإدواردز هو السرعة التي أصبحت بها الوحدة التي دافعوا عنها محل خلاف من قبل أصوات اختلفت معهم في الرأي. وفي هذا الصدد نشر بوتس ريللي من The Coup[1] مانيفستو عام ٢٠٠٢ يمكن فهمه باعتباره ردًا على إدواردز. وفي هذه الوثيقة يكتب بوتس قائلاً "تمثل الهيب هوب شعبًا يقاتل من أجل الحرية والعدالة. أما العلم الأمريكي فلا

---

(١) The Coup: فرقة سياسية لموسيقى الهيب هوب في أوكلاند بكاليفورنيا وبوتس واحد من ثلاثة قيادات مركزية للفرقة.

يفعل. ولن نسمح لأحد يرتدي ثياب حمراء أو بيضاء أو زرقاء (ألوان العلم الأمريكي/المترجم) بدخول عروض الفرقة، إنها ألوان عصابات العنف"(Kim et al., 2002: 50)

وجاءت الاحتجاجات على موقف "الإجماع" هذا عنيفة وسريعة من موسيقي الهيب هوب، ودارت هذه الاحتجاجات في البداية حول هموم كوكبية. وحتى في خضم الحرب "الشعبية" نسبيًا في أفغانستان، شن فنانو الراب، العلني منهم والمحظور، هجومًا عنيفًا على الإمبريالية والعسكريتارية الأمريكية. وكان "ناس" واحدًا من أوائل أهم الفنانين الذين شقوا عصا الطاعة بأغنيته "What Goes Around" التي صدرت في ديسمبر عام ٢٠٠١. ومع نهاية الأغنية، التي لا يدور محورها الرئيسي عن ٩/١١، قدم ناس فاصلاً من الكلمات يمكن اعتباره طبعة منقحة من كلمات مالكولم إكس الشهيرة: "الدجاج يعود لعشه" التي رددها في ديسمبر عام ١٩٦٣- والتي وصفها لوو رييذ لاحقًا في أغنية له باعتبارها وضعت: "عرافة في قبر الرئيس كينيدي" - لتبدل الدجاج بكلب:

لكل كلب يومه وكل شيء يتبدل

حتى أعظم أمة على وجه الأرض

يأتي عليها يوم، تحصد فيه ثمار ما زرعت

تلك هي سنة الحياة

ومن ثم يعيد ناس في مواضع متقدمة من الأغنية صياغة سياق العبارات (ما على طير وارتفع إلا كما علا سقط) ليجعل على هذا النحو من الصعب تجنب الإيحاء بأن تدمير البرجين كان أمرًا حتميًا يعود إلى الغطرسة الأمريكية على الساحة الدولية. ولقد فصل هذا التحليل للموقف وارد تشرتشل العالم والشخصية العامة من السكان الأصليين في اليوم التالي للهجمات في مقال "Some People Push Back: On the Justice of Roosting Chickens" (عام ٢٠٠١).

ولعل Mr. Lif موسيقي الراب الإندي[1] من بوسطن أكثر وضوحًا وتحديدًا من ناس في درس التاريخ الذي يلقيه في أغنيته"Home of the Brave" عام ٢٠٠٢، والتي تتضمن نقدًا مفصلاً على نحو ما يفعل بلدياته من بوسطن ناعوم تشومسكي في كتابه عن ٩/١١. ***وعلى إيقاعات الحرب في أفغانستان، يجمع Mr. Lif أطراف المعارضة المتنامية التي تؤمن أن الدافع الحقيقي لحرب أفغانستان هو "بناء خط أنابيب لتمرير البترول الذي كانوا يريدون بناءه منذ زمن": "دعمت أمريكا في السابق طالبان لطرد روسيا من أفغانستان/وهكذا أدخلوا السلاح إليهم/إنهم في حرب ضد التحالف الشمالي/وليس بوسعنا بناء خط أنابيب في هذه الأجواء العدائية."*** ويخلص Mr. Lif، مع رفض لأي إشارة لأي مشاعر وطنية كانت، إلى: ("بوسعك التلويح بعلم البُراز هذا لو واتتك الجرأة)، وردًا على أكثر الأسئلة المتحذلقة القومجية شيوعًا وخطرًا لما بعد ٩/١١ يقول: "لقد قتلونا لأننا دأبنا على قتلهم على مدار سنوات طويلة".

وتتبنى فرقة الراب Dead Prez موقف Mr. Lif المناهض للإمبريالية في أغنيتها عام ٢٠٠٢ بعنوان "Know Your Enemy" (اعرف عدوك) حيث تقول الأغنية (البداية هنا من الإمبرياليين بالولايات المتحدة، فليس هناك سجل حافل كسجل أمريكا في هذا الأمر") ويربط هذا بموقف نقدي من قضايا الأعراق ومن شعارات من نوع "موحدين نقف" قائلاً إن "لسنا نحن المعنيون هنا/ليس منزلي". ويحث طالب قويللي، الذي كان القوة الرئيسية في التيار المستقل لموسيقى الراب منذ نهاية تسعينيات القرن الماضي، الأفارقة الأمريكان صراحة ألا يسقطوا في الإغراء الرخيص للوطنية الجديدة التي يروجون لها ما بعد ٩/١١. ويشرح طالب قويللي في أغنية "Around My Way," عام ٢٠٠٤ كم كان غاضبا لرؤية الأفارقة الأمريكان "يحيون الأعلام، ويلفونها حول رؤوسهم/بينما لم يصبح الزنجي أمريكيا حتى ٩/١١".

---

(١) Indie هي الموسيقى (أو الأفلام) التي تنتجها وتبيعها شركات إنتاج صغيرة مستقلة، و Mr. Lifالأفريقي الأمريكي ينتج ويوزع موسيقاه بنفسه.

وبالطبع لم تقتصر الاحتجاجات المناهضة للإمبريالية على الهيب هوب، ولعل أبلغ تعبير موسيقي عن معارضة المغامرات العسكرية الأمريكية هو قرار أحد عمالقة الموسيقى الأفريقية ألا تكون الولايات المتحدة مسرحًا لموسيقاه. وكما صاغ الناقد روبرت كريستاجو (عام ٢٠٠٤) الأمر قائلاً إن يوسو دنور Youssou N'Dour(١) كان: "من المقرر أن يقوم بأطول وأغلي جولة موسيقية في حياته الموسيقية" لكنه أقدم على "شيء مذهل: لقد ألغى الجولة". وفي تصريح قصير ساحر فسر يوسو دنور الأمر قائلاً إنه يؤمن بأن "مسؤولية نزع سلاح العراق تقع على عاتق الأمم المتحدة" ولكن أتضح له أن حكومة الولايات المتحدة قد خططت "لشن الحرب في العراق"، وبالتالي توصل إلى أن "زيارة أمريكا في هذا الوقت ستفهم من جانبي في العالم –محقين في ذلك أو مخطئين – كدعم لهذه السياسة".

---

(١) Youssou N'Dour يوسو ندور: وفق كل المصادر التي توفرت لدى هو أشهر مغني على قيد الحياة في العالم، وهو عملاق الموسيقى الأفريقية بلا منازع. مسقط رأسه السنغال /دكار. وهو ناشط سياسي ومعارض وشخصية عامة بارزة. ولعب يوسو ندور دورًا هامًا في تطوير الموسيقى الشعبية في السنغال، فضلاً عن دوره العالمي البارز في الأعمال الخيرية مثل حفلاته وأسطواناته التي يخصص ريعها للقضاء على الملاريا وحماية الأطفال في أفريقيا وغير ذلك. أصدر عام ٢٠٠٤ ألبوما موسيقيًا اسمه: "مصر" وعلى الغلاف عبارة "الله جل جلاله"



صورة لغلاف ألبوم "مصر – الله جل جلاله" ليوسو ندور

وبعد مرور عام، على اندلاع الحرب في العراق، أصدر يوسو دنور البومه الشهير "مصر"، الذي يُعد بكلمات لاري بلمنفيلد (عام ٢٠٠٧) محاولة صريحة للمغني المسلم الصوفي لصياغة تحالف موسيقي ديني بين جنوب الصحراء الأفريقية الكبرى والأراضي العربية في الشمال. و"مصر"، التي سجلها موسيقيون مصريون، في مجملها إشادة بعظماء الشيوخ الصوفيين، وتمثل جهدًا عميقًا على يد واحد من أهم الموسيقيين السود المرموقين في العقدين المنصرمين ل"حماية الإسلام" كما صرح يوسو دنور نفسه "وكل الثقافات الجميلة التي خرجت من عباءة الإسلام". وبقدر ما كان يوسو دنور يتجاوز نطاق رادار الثقافة العامة في الولايات المتحدة (وكانت أعماله المشتركة السابقة مع موسيقيي البوب الغربيين بما في ذلك Peter Gabriel وNeneh Cherry قد رسخت أقدامه كواحد من أكثر الموسيقيين الذين يحظوا بتغطيات إعلامية واسعة نسبيًا) كانت معارضته النابعة من ضمير حي كأفريقي مسلم تواجه بحياد لا يتجاوز حدود الاحترام.

وكانت إمكانية الخروج عن حدود هذا الرادار أقل توفرًا بالنسبة للمثقفين الأفارقة الأمريكان الذين انشغلوا في صياغة احتجاجاتهم على "الحرب على الإرهاب". وبينما هناك تقاليد بعيدة زمنيًا لهروب موسيقيي الجاز السود إلى أوروبا (بشكل خاص إلى فرنسا والدانمارك) حيث تتوفر فرص الاحتجاج على مظالم العنصرية الأمريكية، فلم تشهد موسيقى الراب ظاهرة مماثلة. بل على العكس، فمنذ عام ٢٠٠٢ ردت طائفة عريضة من موسيقيي الراب، بداية من الفنانين المستقلين الأقل شهرة إلى ملك موسيقى الراب Jay-Z، على شوفينية ما بعد ٩/١١، ووجه الجميع "الأبيض والأسود معًا" اتهامات شديدة القوة للعلاقات العنصرية المحلية وللإمبريالية الأمريكية. وفي تلخيص لمجمل هذه الحركة الثقافية يشير مغني الراب المحظور Brother Ali (الأبيض) الأمهق المسلم في مقدمته لأغنية (عام ٢٠٠٧) "Uncle Sam Goddamn": "إن اسم هذه الأغنية "ملعون العم سام"، إنها مقطوعة موسيقية لعرض لم يكتب بعد".

وربما أكثر ما يزعج هذا الجيل من موسيقيي الراب هو ذلك الطابع الإلزامي بكل معنى الكلمة للإعلانات الوطنية، وعلى نحو أخص التقديس الثقافي واسع النطاق لضباط البوليس، أي الوجوه الأبرز للاضطهاد بالنسبة للكثير من شباب الأفارقة الأمريكان. وكان تناول مضايقات البوليس موضوعًا رئيسيًا لموسيقى الراب على الأقل منذ عام ١٩٨٢ عندما أصدرت فرقتا: Grandmaster Flash وFurious Five أغنيتهما "The Message" التي انتهت بمسرحية هزلية مصغرة حين ضايق بعض ضباط البوليس أعضاء الفرقة واتهموهم بأنهم عصابة. وكانت فرقة N.W.A[1] لموسيقى الراب في لوس أنجلوس قد أصدرت عام ١٩٨٨

---

(١) N.W.A اختصارًا لاسم الشهرة للفرقة الموسيقية Niggers With Attitude (الزنوج أصحاب الموقف) في مدينة لوس أنجلوس، أسسها عام ١٩٦٥ Dr. Dre وهي واحدة من فرق موسيقى الهيب هوب المحظورة التي انتشرت منذ الستينيات وعرفت رسميًا بالعصابات تشويها لها بسبب الموضوعات الحساسة التي تتناولها – وعلى رأسها المعاملة العنصرية للزنوج الأمريكان – بشكل رئيسي بسبب طريقة التناول والألفاظ الحادة البذيئة التي=

ألبومًا بعنوان Straight Outta Compton، اختصرت فيه الخطاب المعادي للبوليس في موسيقى الراب في أربعة مقاطع صوتية، ثلاثة منهم هم: "ال بو ليس".

وكان بوليس نيويورك بشكل خاص بؤرة نفور واشمئزاز موسيقيي الراب منذ عام ١٩٩٧ الذي شهد ضرب واغتصاب المهاجر الهايتي أبنير لوييما في أحد أقسام شرطة مدينة بروكلين، ومن ثم عام ١٩٩٩ الذي شهد اغتيال آماندو ديااللو على يد أربعة من رجال الشرطة أطلقوا عليه ٤١ عيارًا حين كان يقترب من المبنى الذي كان يسكن إحدى شققه في مدينة برونكس (بروكلين وبرونكس مقاطعتان من خمس بولاية نيويورك/المترجم). وخلدت الموسيقى الجماهيرية في أواخر تسعينيات القرن الماضي وفي العقد الأول من القرن الحالي ذكرى آماندو ديااللو بمجموعة كبيرة من الأعمال وبأغاني موسيقى الراب بما في ذلك الأغنية الشهيرة لجين واكليف باسم "Diallo, Diallo"[1]، ووضع بروس سبرنجشتان أيضا أغنيته "American Skin (41 Shots)" وهي أغنية أكدت في المقام الأول على معاني التعاطف والتي أطلق بسببها رئيس فرع نيويورك لنقابة الشرطة على مغني نيويورك سبرنجشتان اسم "كيس وساخة" (Pareles, 2000).

ولا شك أن رجال الإطفاء كانوا "أبطال اليوم" في ٩/١١. فقد قضى حتفه من بينهم ٣٠٠ إثناء تأديتهم لعملهم في ذلك اليوم، فضلاً عن مئات آخرين عانوا

=يستخدمونها، ويعد أبرز نموذج لها الأغنية المشار إليها، وفيها يرددون They have the
The jury has found me bad – Fuck tha police –authority to kill a minority
Thinkin every nigga is sellin you guilty of bein a redneck –cuz I'm brown
. - I want justice! I want justice!- Fuck you, you black muthafucka!– narcotics
ولتخفيف القبضة البوليسية عن الفرقة كان أعضاؤها يشيرون اختصار لشتيمة أفراد البوليس بترديد tha police وباقي العبارة يفهم ضمنا.

(١) "Diallo, Diallo": الأغنية التي خلدت ذكرى المواطن الهايتي ديالو، والتي ارتبطت بحركة تغيير اجتماعي ومن ثم بحركة اجتماعية أوسع ضمت حركات احتجاج عمالية ونسائية وأخرى للحقوق المدنية وثالثة مناهضة للحرب وغير ذلك

من صدمة وجودهم في المكان أثناء الهجمات ومن فقدانهم للكثير من الأصدقاء وزملاء العمل. ولقد كان إحياء ذكرى رجال الإطفاء متواضعًا مقارنة بغيره، من الفيلم الوثائقي التليفزيوني لNaudet brothers إلى ألبوم سبرنجشتان إلى كتاب David Halberstam عام ٢٠٠٣ باسم Firehouse وباستثناء هذه الأعمال لم يحدث شيئًا للاحتفال ببطولة رجل الإطفاء – في أقل تقدير حتى ظهور العمل التليفزيوني Rescue Me الذي يصيب المرء بمشاعر متناقضة. (وكما صاغ الأمر بوضوح شديد Halberstam في كتابه: ("رجل إطفاء"، نعم حقا... برغم كل جهودنا لتعليم أبنائنا استخدام صيغة المحايد لمصطلح "رجل الإطفاء" فمازالت محطات المطافئ كلها تقريبا عالمًا خاصًا بالرجال). وفي إحياء ذكرى رجال الإطفاء اختزلت قضايا الانقسام العرقي في نيويورك، لسبب بسيط هو أن معظم رجال الإطفاء الذين قضوا في ٩/١١ كانوا من العرق الأبيض. وفي لقاء أعدته مجلة Black Issues Book Review مع الإعلامي الأفريقي الأمريكي مذيع البرامج الحوارية تافيس سمايللي، وفي سياق نقدي أوسع نطاقًا لتغطيات أجهزة الإعلام لقضايا الأعراق ول٩/١١ أشار تافيس سمايللي إلى أنه في الأسابيع التي تلت الهجمات كان من الصعوبة البالغة "طرح سؤال: لماذا لم يكن هناك رجال إطفاء سود بعدد أكبر مما كان عليه في محطة مطافئ نيويورك" (“What Black America Has to Say” 2002) وتلى ذلك جدل لم يمتد طويلاً عندما كشفت إدارة مكافحة الحرائق بمدينة نيويورك (NYPD) النقاب عن خطط لإقامة نصب تذكاري يصور رجال الإطفاء الثلاثة البيض الذين التقطت لهم صورًا وهم يرفعون العلم الأمريكي في المكان الذي دُمر فيه البرجان (يضم هذا النصب الآن واحد لاتيني، وواحد أفريقي أمريكي وواحد أبيض). وبعيدًا عن هذا الخلاف القصير، فإن أبطال إدارة مكافحة الحرائق بمدينة نيويورك بكلمات الروائي كين هوفس عام ٢٠٠٦ "قد وُهبُوا جمال الأبطال الكلاسيكيين، عيون صافية وصدر عريض وهيئة رجولية وطيبة قلب"(20).

وكان رجال الإطفاء أبطالاً بسطاء، كانوا بغيرية معنيين فقط بإنقاذ الآخرين. أما ضباط الشرطة فقصة أخرى. ومرت سريعًا سبعة أشهر، وبدأ فنانو الراب الأفارقة الأمريكيون يصرون ليس فقط على أن يتذكر جمهورهم لوبيما ودياللو ولكن أيضا على أن يفكر في أسباب تركز الممارسات العنصرية الأمريكية باستمرار في قوة الشرطة. وطرح J-Live هذا التحدي في مطلع عام ٢٠٠٢ في أغنيته "Satisfied" التي حظت بنجاح كبير. وهو هنا يشجع محبي موسيقى الراب على"حددوا من هو العدو" ويصف أفراد البوليس باعتبارهم نفس الناس الذين "استمتعوا بإطلاق الواحد وأربعين (المقصود إطلاق الشرطة ل٤١ رصاصة على Diallo/المترجم):

الآن يدور الحديث كله

عن ضباط إدارة شرطة مدينة نيويورك

وعن ملصقات البنتاجون

ولكن آه، ستظل أنت زنجي...

إنهم... رجال شرطة ورجال إطفاء رحلوا،

إن هذا لبراز... حقًا إنها لمأساة،

لكنها بالتأكيد ليست – اللعنة – سحرية،

ولن تفضي إلى اختفاء الوحشية،

ولن تسحب من خلف أذنيك المساواة.

وفي أغنية Jay-Z عام ٢٠٠٣ "Ballad for a Fallen Soldier" إشارة عداء واضحة لرجال الشرطة (وتستمد الأغنية اسمها من اسم أغنية لفرقة Isley Brothers عام ١٩٨٣ عن رجل يتذكر والده الذي قضى في حرب فيتنام). وهنا يتذكر Jay-Z زمن ما قبل ٩/١١ حين "كان البوليس بالنسبة للرجل الأسود هم

رجال القاعدة". وردد Capital D، الأفريقي الأمريكي المسلم الذي يعمل في مجال آخر من مجالات الراب، رأيا مماثلاً بدرجة ما - وإن يكن في إطار تناول أوسع - في أغنيته "Blowback" (عام ٢٠٠٤): "كان ٩/١١ مأساة/ ولكن ٩/١١ هو أيضًا حكاية قديمة للغاية".

ومع ربيع ٢٠٠٤ كان واضحًا أن الأمر فيما يتعلق بموسيقيي الراب من نيويورك قد تحول إلى مسألة شخصية. وترددت قصص عن عدد كبير من المصادر تشير إلى أن إدارة شرطة مدينة نيويورك (NYPD) قد وضعت عددًا من فناني الهيب هوب تحت المراقبة. وما إذا كانت الإدارة لديها رسميًا "قوة خاصة بالهيب هوب" أو لا فهو أمر لا يرقى لأهمية سماح الإدارة بتكليف أعضاء وحدة الاستخبارات السرية التابعة لها "بمراقبة صناعة الموسيقى وأية أحداث عارضة متعلقة بصناعة الموسيقى"(Allah, 2004). وتعبير "صناعة الموسيقى" كما استخدمه الناطق الرسمي بلسان الإدارة ما هو إلا مراوغة: إذ لم نعرف أن البوليس كان يدرس أوضاع الموسيقيين في برودواي. وهذا التصديق على ما كان منذ زمن طويل معلومًا على نطاق واسع في بزنس الراب كثيرصا ما تم تفسيره باعتباره اعترافا رسميًا بأن التنميط العنصري كان سياسة رسمية لإدارة شرطة مدينة نيويورك.

وروى تافيس سمايللي في لقاءه الصحفي أنه في زيارة لنيويورك مباشرة بعد الهجمات مع بعض الشباب الأفارقة الأمريكيين أصابتهم الدهشة من أن "ذات الضباط الذين كانوا يضايقونهم قبل ٩/١١ لأنهم يقودون السيارات برغم أنهم سود، ويتنفسون برغم أنهم سود، ويسيرون برغم أنهم سود، ويفعلون أي شيء... برغم أنهم سود، هم أنفسهم "تم تنصيبهم أبطالاً" ("What Black America Has to Say," 2002). وتكشف الأحاديث التي تدور بين الأفارقة الأمريكان - مثل اللقاء الرائع لتافيس سمايللي على صفحات Black Issues Book Review- عن شعور بالأسى من السيناريو الرامي إلى تحقيق نوع من الوطنية الحارة فقط بعد ٩/١١. ولاحظ

تافيس سمايللي بحزن أنه عندما: "تصاب أمريكا بالبرد، يصاب السود بذات الرئة". وهو يعتقد أنه من الواضح أن الضغوط الاقتصادية المتوقعة بعد ٩/١١ ستؤثر أعمق تأثير على الأفارقة الأمريكان بشكل خاص.

ومرة ثانية يصبح فنانو الهيب هوب في الصدارة عندما تعلق الأمر بشرح الخداع (والإغراض السياسي) للمسئولين بالحكومة الأمريكية وأجهزة الإعلام المتنفذة في محاولاتهم إلصاق كل الشر في العالم بعد ٩/١١ بأهداف أحادية البعد - "بن لادن" "الإرهابيين" أو في اللفظ الجديد الشنيع "الفاشيون الإسلاميون" الذي صكته مستشاريه الجناح اليميني الأمريكي. وتمثل التحرك الخطابي الجبار للأفارقة الأمريكان في تحدي الفهم السائد لكلمات محورية مثل "الإرهاب" و"بن لادن". وقام Capital D بهذا العمل - إي إعادة التعريف - في أغنيته "Start the Revolution" عام ٢٠٠٤ التي تتميز بوعي طبقي واضح حيث يقول: "فكر في الأمر... توني بلير ثري وجورج بوش كذلك... أسامة بن لادن... نعم هذا المجنون ثري/ وكلهم يدفعون بالفقراء لحتفهم". ولقد استخدم فرنون جوردن السياسي والشخصية البارزة في واشنطن منذ زمن بعيد إستراتيجية "الكلمة المحورية"، وفي خطاب له عام ٢٠٠٢ ذكّر مستمعيه أن "العبودية كانت إرهابًا والعزل العنصري كان إرهابا وقصف أربعة بنات صغيرات في مدرسة الأحد في برمنجهام كان إرهابًا" (Mukherjee, 2003: 33). بيد أن الأكفأ من هذا كان موسيقي البلوز والشخصية البارزة في عالم الموسيقى Willie King الذي أصدر عام ٢٠٠٢ أغنية باسم "Terrorized" تروي تاريخ العبودية والإعدام خارج القانون والحرمان من الحقوق الشرعية العامة التي ارتكبت ضد الأفارقة الأمريكان منذ بداية اختطاف البشر من أفريقيا. وتبدأ الأغنية بسطر عنيف للغاية يقول: "أتتحدث عن الإرهاب/ أيها الناس لقد كانوا يرهبونني طوال حياتي".

وعلى نحو مقنع للغاية يؤكد بحث تجريبي دقيق قام به عالما السياسة Darren Davis و Brian Silver (عام ٢٠٠٤) إن الأفارقة الأمريكان كانوا أقل

رغبة إلى حد بعيد من البيض أو ذي الأصول اللاتينية في منح تأييدهم ل"حرب الإرهاب" التي شنتها الحكومة الأمريكية. ويشير العالمان إلى أن ما حدث بعد ٩/١١ من زيادة "الرقابة الداخلية والتضييق على الحريات المدنية وغزو أفغانستان وإصدار تشريع Patriot Act" – كل هذا عمومًا أيده البيض والمؤسسات التي يديرها بيض، وأن كل هذا قد قوبل من جانب الأفارقة الأمريكان بقدر أكبر جدًا من الشك. وأشارا إلى أن الأفارقة الأمريكان كانوا كارهين "لمقايضة الحريات المدنية بالأمن الشخصي" ربما بسبب "تجربتهم الخاصة مع الإرهاب" في الولايات المتحدة(4—2). وليس هناك ما هو أبلغ في المعارضة من خطاب باربرا لي[١] الأفريقية الأمريكية عضو الكونجرس في ٢٠٠١/٩/١٤ عندما أعلنت معارضتها لمنح حق استخدام القوة العسكرية ضد "الإرهابيين" – لتصبح بذلك العضو الوحيد بالكونجرس الذي صوت ضد ما أسمته "شيك على بياض" للرئيس.

* * *

وكانت إحدى أروع السبل وأعمقها ثقافيًا لرد فعل الفنانين الأفارقة الأمريكان على "الشيك على بياض" للعسكريتارية الذي مُنح للرئيس ليستخدمه في جنوب آسيا والشرق الأوسط هو إدخال مشاهد وأصوات من الثقافات الشرق أوسطية والجنوب آسيوية في أعمالهم. ولقد اعتبرت القيادات السياسية والثقافية الأفريقية الأمريكية منذ زمن بعيد أن قضية مشتركة تجمعهم بشعوب الشرق الأوسط وجنوب آسيا، وأبدوا أقصى غايات الاهتمام بثقافة هذه المناطق. ولعل النموذج الأبرز لهذا التاريخ الأفرو -أسيوي، هو على الأرجح، أن مارتن لوثر

---

(١) Barbara Lee: باربرا لي الأفريقية الأمريكية السياسية البارزة العضو السابق بمجلس النواب الأمريكي ورئيس كتلة النواب السود بالكونجرس. كانت العضو الوحيد بالكونجرس (في مجلسي الشيوخ والنواب) الذي صوت ضد منح الرئيس الأمريكي الأسبق بوش حق استخدام القوة العسكرية بعد أحداث سبتمبر ٢٠٠١ وانتقدت بشدة غزو العراق، وتحولت إلى زعيم الحركة المعادية للحرب في الولايات المتحدة.

كنج زعيم حركة الحقوق المدنية الأفريقية الأمريكية قد وجد طريقه إلى نظرية النضال السلمي بدراسة حياة وأعمال القائد الهندي المهاتما غاندي، وكيف ألهم غاندي الراديكاليين السود في الولايات المتحدة لاعتبار أنفسهم جزء من الحركة العالمية المناهضة للإمبريالية التي شيدتها الشعوب المستعمرة في العالم. إن أواصر العلاقات الوطيدة والعرى الوثيقة التي جمعت السود الأمريكان بالشعوب السمراء في الشرق الأوسط وآسيا. بعيدة عن هدف كتابي هذا، بيد أنه لفهم ثلاثية أبيض/أسمر/أسود ما بعد ٩/١١ من الضروري في أقل تقدير أن نلم في عجالة بما تناوله الباحث الرائد Vijay Prashad تحت عنوان "الروابط الأفريقية الآسيوية".

وفي كتابه بعنوان Everybody Was Kung Fu Fighting (عام ٢٠٠١) يتتبع المؤلف العلاقات الأفريقية الآسيوية منذ التاريخ القديم، وما يهمنا هنا هو العلاقات الهامة التي بدأت منذ سعي هذه الشعوب للتحرر من الاستعمار في المرحلة التي تلت مباشرة الحرب العالمية الثانية. ولقد شرع المثقفون الأفارقة الأمريكان، وقد ألهمتهم هند غاندي والنجاح اللاحق لحركات الاستقلال في أفريقيا وآسيا والكاريبي، شرعوا في إعادة تعريف أنفسهم ليتوصلوا إلى أنهم أعضاء في العالم الجديد "العالم الثالث". ولقد جمع مؤتمر باندونج الذي عقد في ربيع عام ١٩٥٥ في إندونيسيا زعماء من مختلف دول عدم الانحياز من آسيا وأفريقيا (بمشاركة بعض الشخصيات الأفريقية الأمريكية) وصاغوا فكرة أن حياة الشعوب الملونة يجب أن تحددها هذه الشعوب وليس مصالح الولايات المتحدة. ولقد شارك في المؤتمر الكاتب الأفريقي الأمريكي Writer Richard Wright (1956) الذي جمع ملاحظاته على المؤتمر في كتاب بعنوان The Color Curtain ليجعل دروس باندونج متوفرة أكثر للجيل الصاعد من القيادات الأفريقية الآسيوية.

وفي أواخر ستينيات القرن المنصرم، كان عدد من الأفارقة الأمريكيين النشيطين سياسيًا يؤمن بوجود روابط جادة بين كفاحهم من أجل الحرية وكفاح الشعوب الأخرى الملونة في أرجاء المعمورة لنفس الهدف. وفي الحقيقة، فقد

توصل الباحثون الدارسون لتاريخ العلاقات بين الأفارقة الأمريكيين واليهود الأمريكيين إلى إرجاع تاريخ تفكك "الحلف الكبير" بين هاتين المجموعتين الأمريكيتين إلى ***لحظة بدأ فيها الأفارقة الأمريكيون في أواخر ستينيات القرن الماضي يدركون أن أواصر علاقات مشتركة تربطهم بالفلسطينيين المناضلين ضد دولة إسرائيل ويهودها من أجل وطنهم، أكثر من تلك التي تربطهم باليهود الأمريكيين الذين لا ينفكون يستعينون بمزاعم ما متعلقة بتاريخ اضطهاد***. (وكانت ثلاثية: اليهود/الأفارقة الأمريكيين/الفلسطينيين هي الأساس الذي شيد فوقه ستيفن سبيلبرج فيلمه ميونخ عام ٢٠٠٥. وأود هنا الإشارة بشكل خاص إلى مشهد مشحون بالتوتر حيث مجموعة من القتلة اليهود تم جرهم لقضاء الليل في منزل "آمن" في أثينا كانت مجموعة من الراديكاليين الفلسطينيين[1] أيضا قد وُعِدوت بقضاء الليل فيه. وفي لحظة ساخنة ضبط أحد اليهود مؤشر الراديو على الموجة القصيرة ليستمع إلى موسيقى البوب الفرنسية العاطفية، فانفعل الفلسطيني وأدار بغضب مؤشر الراديو ليتوقف عند أغنية باللغة العربية. وفي النهاية وكأنما بفعل ساحر تُحل المشكلة عندما جاء قرص محرك الراديو بالسلام للجميع في شكل أغنية "Let's Stay Together" (لنبق معًا) للمغني الأفريقي الأمريكي Al Green. ويتصور ستيفن سبيلبرج – أستاذ فن الحلول السحرية للشعور بالراحة – لحظة وحدة ثلاثية بالذات حين يكون الشقاق هو سيد الموقف!).

وليس هناك خطًا مستقيمًا يربط بين مشاعر التعاطف التي يكنها الأفارقة الأمريكيون للشعوب "السمراء" في أرجاء العالم في مراحل تطورها ما بعد الاستعمار من ناحية، والوقائع العنصرية التي تسود المشهد في الولايات المتحدة مباشرة بعد ٩/١١ من ناحية أخرى. ولقد أحتل الآسيويون الجنوبيون أشد المواقع تعقيدًا في "نموذج الأقلية العرقية" في الولايات المتحدة كما شرح الأمر فيجاي برتشاد (عام ٢٠٠٠) في كتاب آخر له بعنوان The Karma of Brown Folk (قدر

---

(١) group of Jewish assassins – group of Palestinian radicals

الشعب الأسمر). ولقد اتخذت الثقافة السائدة من الهنود، وغيرهم من الشعوب السمراء "الطيبة" في الولايات المتحدة، نموذجًا للترويج لما تراه "حل" لمشكلة الأعراق في أمريكا. ولكن بعد ٩/١١ تم حشر الآسيويين الجنوبيين في وضع جديد وأشد خطورة فيما يتعلق بالهوية، وضع "يشبه الشرق أوسطيين". هذا التوصيف الداعر الملتوي الذي أصبح يُستخدم للإشارة إلى الكثيرين من الآسيويين الجنوبيين (وبشكل خاص الباكستانيين والسيخ الأمريكيين في الولايات المتحدة) وهكذا ليس غريبًا أن يكون أول ضحية كراهية بعد ٩/١١ شابًا من السيخ اسمه Balbir Singh Sodhi أطلق عليه الرصاص أمام محطة الوقود التي يملكها في ميسا بأريزونا فأرداه قتيلاً فرانك روك. وحتى مكتب التحقيقات الفيدرالي نفسه لاحظ ارتفاع عدد جرائم الكراهية بعد ٩/١١، وأشار تقرير المكتب عام ٢٠٠١ إلى ارتفاع بنسبة ١٦٠٠% (ألف وستمائة %) عن العام السابق في الاعتداءات التي تتميز بالانحياز ضد المسلمين (وهو صنف يحتمل ضم ضحايا تؤخذ باعتبارها من المسلمين). وكان السيخ الأمريكيون بشكل خاص، بسبب تعاليمهم الدينية التي تملي عليهم اعتمار العِمّة الهندية، هدفًا سهلاً للمتعصبين الذين كانوا يخلطون (أو لا يخلطون) بينهم وبين العرب و/أو المسلمين[١].

والمروع والمدمر، مثله مثل السلوكيات الفردية المتحيزة وتأثيرها الجماعي، بل والأبعد مغزى وخطورة هو الجهاز المؤسساتي الذي شيدته حكومة الولايات المتحدة في أعقاب ٩/١١ لفرض رقابة على الناس الذين "يشبهون الشرق أوسطيين". من قرار وزارة العدل الذي يسمح باحتجاز غير المواطنين[٢] لمدة ٤٨ ساعة بلا أي تهمة (والذي استهدف الباكستانيين في المقام الأول) الأمر الذي أقره قانون Patriot Act بكل مخالبه الكثيرة، ومن ثم المبادرات اللاحقة التي تسمح

---

(١) لمزيد من التفاصيل أنظر موقع (http://www.fbi.gov/ ucr/01 hate.pdf) الذي ينشر تقارير مكتب التحقيقات الفيدرالي عن جرائم الكراهية في الولايات المتحدة

(٢) non-citizens غير المواطنين: أي من لا يحمل مواطنة أمريكية

بالتحقيق مع، واعتقال وترحيل المهاجرين العرب والآسيويين الجنوبيين (وقد تتبع أثر الكثير من هذه المبادرات موقع saalt.org)، وإجمالا كانت الشهور التي تلت ٩/١١ أوقاتًا عصيبة بالنسبة لآلاف الناس الذين تصادف وكانوا "يشبهون الشرق أوسطيين".

ويؤكد الباحث روبالي موخرجي (عام ٢٠٠٣) أن الأفارقة الأمريكيين كان بوسعهم في أعقاب ٩/١١ "التطلع للأمركة" عبر "وضعهم لمسافة بينهم وبين العرب والعرب الأمريكيين والمسلمين الأمريكيين"(33)، وتتوفر بالتأكيد بعض الدلائل على هذا. أما المصدر المعتاد الذي هرول لدعم فكرة أن الأفارقة الأمريكيين قد استخدموا بطريقة انتهازية ما الأوضاع التي تلت ٩/١١ كعذر لتأييد التمييز ضد الناس الذين "يشبهون الشرق أوسطيين" فهو بلا شك استطلاع Zogby(١) الذي – كما أوضح روبالي موخرجي – استخدم كلمات ملغزة توحي بأن العداء للتنميط العنصري يعادل تأييد الإرهاب ("Interview with Vijay Prashad," n.d). وكثيرًا ما ترددت بعد ٩/١١ أقوال مرسلة ترمي إلى التأكيد على أن هؤلاء الذين عانوا من جراء "قيادة السيارات بينما هم سود البشرة" أصبحوا الآن يؤيدون تنميط أولئك الذين تجرءوا ليحاولوا "الطيران بينما هم عرب". حتى أن أحد الصحفيين وجد ضالته في شاب أفريقي أمريكي كان مستعدًا لتأييده تمامًا فيما يقول: فبينما أعتاد رجال الشرطة في السابق مضايقة هذا الشاب أينما وجدوه يتسكع مع أصدقاءه، الآن "يبدو أنهم فعلاً لا يضايقوننا. كانوا فقط يستوقفون كل شخص له ملامح شرق أوسطية" (Chang, 2002). ولقد ذهبت المضايقات أبعد من مجرد التنميط، ووفقا لأحد التقارير، وضع مكتب التحقيقات الفيدرالية مغني راب فلسطيني أمريكي من بروكلين تحت المراقبة "لأنه كتب كلمات أغنية تدعو إلى السلام في الأرض

---

(١) Zogby poll: مركز: 911 Truth.org وموقعه على الشبكة العنكبوتية: http://www.911truth.org/ ويستهدف استجلاء حقائق ٩/١١ عبر مجالات عديدة منها استطلاعات الرأي، ويتسم بالانحياز لكامل الموقف الرسمي الأمريكي من ٩/١١

المقدسة" وانتقد التصنيفات النمطية من نوع: "العنف غير العقلاني للعرب (ويرد المغني على ذلك قائلاً) ... لقد جعلتمونا يساريين بوسمنا بهذا" (Chang, 2001).

ولا ريب أن هناك، كما صاغ الأمر الكاتب الأفريقي الأمريكي كيفن يونج عام ٢٠٠٦ في كتابه Someday We'll All Be Free (يوما ما سنكون أحرارًا) سبب للاعتقاد بأن الكثيرين من الأفارقة الأمريكيين "كانوا ببساطة سعداء، لأن النار، ولو لمرة واحدة، كانت بعيدة عنا، ولسعت آخرين... العرب الشرق أوسطيين والمسلمين... لقد شعر الكثير من السود أن الضغط الواقع على العرب والعرب الأمريكيين منذ ١١ سبتمبر يزيح بطريقة ما ذلك الضغط اليومي عن عاتقنا. وأن الاحتمالات أصبحت أقل لتحولنا لضحايا التنميط العنصري ووحشية رجال الشرطة والتمييز"(57) وبينما جرائم الكراهية والتنميط العنصري ووحشية الشرطة تجاه الأفارقة الأمريكيين مازالت قائمة على قدم وساق (بل وحتى قد تكون في تصاعد منذ ٩/١١)، يظل تلخيص يونج للأمر مفيدًا بشكل خاص إذا أُخِذ في سياق لحظة ما بعد إعصار كاترين التي كان يونج يكتب أثناءها كتابه.

وبطريقة ما جاء التعبير المثير للغاية عن شكوك الأفارقة الأمريكان فيما يتعلق بوضعهم "الجديد" بعد ٩/١١ من فيلم ول سميث الغريب والخارج عن الزمن (I, Robot)عام ٢٠٠٤. ويتخيل الفيلم، الذي أنتجه ول سميث ولعب بطولته، زمنًا يكون فيه بكل منزل أمريكي إنسان آلي خاص. ويوحي الفيلم بعقدة الاضطهاد، وفيه عدد من الإشارات إلى فكرة ضرورة التخلي عن بعض الحريات الشخصية في مقابل درجة أعلى من الأمن. ويبدأ الفيلم بمشهد يطارد فيه ول سميث، المحقق بالشرطة في عام ٢٠٣٥، إنسان آلي مخطئًا في اعتباره لص حقائب. ويتضح طبعًا، أن الإنسان الآلي برئ، ويشرح سميث الأمر قائلاً إنه شاهد إنسان آلي يركض ومعه حقيبة و"من الطبيعي" أن يستنتج أنه مجرم. وبدون توخي أي درجة من الدقة، يروج الفيلم لصورة السود كمرتكبي جرائم التنميط العنصري وليس كضحايا لها. ويصر الفيلم على ألا ينساق الجمهور وراء "عمى ألوان"

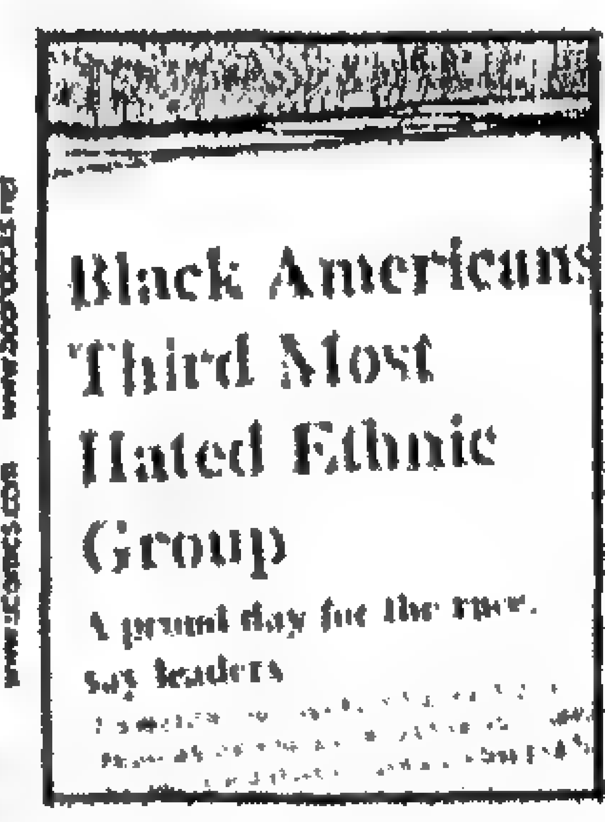
باقتراض أن سميث يلعب بالفعل دور أي ضابط كان: ويقوم سميث بزيارات مهمة لجدته التي تقدم له فطائر البطاطا اللذيذة والحِكَم المعجونة برائحة البيت. ويقتبس سميث الشعار المألوف "هذا شيء أسود... أنت لن تفهم" ليقول للإنسان الآلي "هذا شيء إنساني... أنت لن تفهم". وفي لحظات محاكاة ساخرة للهموم الرومانسية التي تتميز بها سينما هوليود، يقول سميث لقط يمسك به بين يديه "انظر... هذه العلاقة لن تنجح أبدا. أعني أنت قط وأنا أسود، وأنا لن أتضرر مرة ثانية". ويريد الفيلم لمشاهديه أن يتأملوا ذلك العالم الجديد الذي يجبر الأفارقة الأمريكيين على القبول بوضع مشكوك فيه كجزء من الماكينة الاجتماعية لفرض الرقابة والانضباط.

والأبرز في هذا المضمار هو موضوع "We're Number Three!" الذي وضعه لبرنامجه اليومي الساخر The Boondocks الكاتب الأفريقي الأمريكي الساخر أرون ماجرودر (انظر الشكل ٦). ووفق رواية الكاتب في مقدمة كتاب له بعنوان A Right to Be Hostile كانت تعقيدات ٩/١١ الحافز الذي دفعه لوضع عمله هذا بإشاعتها لشعور جديد بالهدف. وللكاتب أرون ماجرودر عين ثاقبة على نحو استثنائي فيما يتعلق بإعادة ترتيب وضع الأفارقة الأمريكيين في المشهد العرقي الأمريكي بتوجيه اهتمام سلبي للناس الذين "يشبهون الشرق أوسطيين"(n.p.) ويحاول هيي فريمان الشخصية الرئيسية في العمل أن يجد معنى للأخبار التي تقول وفقًا لاستطلاع رأي نشرته النيوزويك أن الأفارقة الأمريكيين لم يعودوا "الجماعة العرقية المكروهة أكثر من غيرها في أمريكا". وكما أعلن المذيع الخبر فقد: "احتلوا المكان الثالث بعد ذوي الأصول الشرق أوسطية من العرب وذوي الأصول الشرق هندية... لأنهم (الأفارقة الأمريكيون/المترجم) يشبهون بعض ذوي الأصول الشرق أوسطية من العرب". ويشعر الأخ الأصغر للبطل رايلي -الذي يتطلع لحياة الشوارع – بالأسى الشديد من هذه الأخبار لأنها تتقاطع مع شعور عميق ينتابه في المدرسة وكأنه يبث الرعب في قلوب الأطفال الآخرين.

وطوال حوالي أسبوعين من نشر سلسلة الموضوعات هذه، بذل ماكجرودر جهدًا كبيرًا لكي يتمكن أبطاله (الأخ الأكبر هيي والأخ الأصغر ريللي وصديقهما بالمدرسة مايكل/ المترجم) من الخروج بمعنى لهذه الأخبار، فيفهم ريللي بشكل خاص الاستطلاع كدليل على تراجع منزلة الأفارقة الأمريكيين – وفقدانهم لبعض أوجه الرصيد الثقافي الأسود. وبالإشارة السابقة إلى الاعتقال الإداري لليابانيين واليابانيين الأمريكيين إبان الحرب العالمية الثانية، يسعى ماكجرودر هنا جاهدًا لتذكير قراءه بالنداء المغوي لقيود أزمنة الحرب على الحريات المدنية لغير البيض من الأمريكيين. وكناطق بلسانه يستخدم ماكجرودر هؤلاء الفتية الأفارقة الأمريكيين ليرسل رسالة استثنائية للأفارقة الأمريكيين الذين قد يرغبون في الاستفادة من كونهم قد أُدرجوا في "المكان الثالث" من بين أكثر المجموعات العرقية المكروهة قائلاً لهم: إن تاريخ القرن العشرين لَخير مُذَكِر بأن إعادة التنظيم الاجتماعي هذا إنما على الأرجح إجراء مؤقت ولسوف لن يخدم، على المدى الطويل، مصالح أي من الشعوب الملونة.









في هذه الأحراش الكثيفة من الفوضى والتشوش العرقي والعنصري ألقى عدد مذهل من الأفارقة الأمريكيين من عالم موسيقى الراب بأنفسهم، وكانت النتائج صعبة ومعقدة. وكانت عشرات من الأعمال التي تنتمي لما أعتدنا دعوته ب"الثقافة السوداء" قد بدأت منذ ٩/١١ تستند بشدة على عناصر موسيقية وبصرية من ثقافة جنوب آسيا والشرق الأوسط. وهذه ليست بالطبع المرة الأولى التي تنهل فيها

الثقافة الشبابية الأمريكية من هذا المعين. وفي كتابنا: الهجرة والثقافة الجماهيرية الأمريكية (عام ٢٠٠٦) قمنا – راشيل روبين وأنا – بوصف ١٥٠ عامًا من تاريخ المصالح الأمريكية البيضاء في "المادة الثقافية" للهند والذي بلغ ذروته في السنوات الواقعة بين منتصف وأواخر ستينيات القرن الماضي. وكما أوضحنا، فإبان حرب فيتنام أصبح من قبيل الموضة الجذابة بالنسبة لآلاف الشباب الأمريكيين تطوير علاقة مع "آسيا" تتحرك بعيدا عن أطر العلاقات الاستعمارية والعسكريتارية. ولكن طبعًا، باقتباس كل الأصوات والأساليب وحتى الديانات الهندية، خاطر هؤلاء الشباب باتهامهم بالجلافة الثقافية في أفضل الأحوال (فكثيرًا ما بدت "الهند" التي اخترعوها وكأن لا علاقة لها بالهند الحقيقية) وبالإمبريالية الثقافية في أسوءها. ولقد رسخت جيتا ميهتا، واحدة من أذكى الباحثين المعاصرين في قضايا العلاقات عابرة الثقافات، هذا المعني في كتابها: Karma Cola[(١)].

ومن ثم، في هذا الصدد، وضع الشباب الأفارقة الأمريكيون، الذين كانت تحركاتهم مرصودة في عصر ما بعد ٩/١١، ببساطة ختما بتاريخ جديد على هذه التقاليد القديمة. وافتقرت محاولات اقتباس المشاهد والأصوات غير الغربية لبعض الخصوصية التي تتميز بها الأخيرة، فلم يكن فنانو الهيب هوب الذين انخرطوا في

---

(١) Gita Mehta جيتا ميهتا: الكاتبة والإعلامية الهندية العالمية الشهيرة سليلة الأسرة الهندية الوطنية التي كافحت أجيالها المتعاقبة للتحرر من الاستعمار البريطاني المباشر وغير المباشر. والكاتبة معروفة بتقديرها العالي لثقافة بلادها ورفضها لخلط أو ربط ثقافة بلادها بثقافة الغرب تقديرًا لثراء وخصوصية ثقافة الشرق. من أشهر أعمالها الكتاب المشار إليه Karma Cola وهو قصة تعود بنا إلى أواخر ستينيات القرن المنصرم حيث مئات الآلاف من الغربيين والأمريكيين هبطوا بالهند لينهلوا منها ما تفتقر إليه حياتهم – سحر وغموض الشرق. وترصد الكاتبة وقائع التفاعل الثقافي الذي جرى وتصف في تفاصيل دقيقة وذكية تحول تقاليد ثقافة مجتمع عريق على أيدي هؤلاء إلى بضائع استهلاكية تباع لمن لا يدرك مغزاها وجوهرها الحقيقي، وتصف الأنماط المختلفة من الأوروبيين والأمريكيين الذين استباحوا قريتها والآثار المدمرة لذلك على الريف الهندي بما في ذلك انتشار المخدرات والتوتر العالي وغير ذلك مما لا عهد للريف الهندي به. ويعد الكتاب أحد أهم الكلاسيكيات والمصادر التي لا غني عنها في هذا الموضوع ولقد ترجم منذ صدوره إلى ٢١ لغة.

هذه الحركة الثقافية يعنيهم إلقاء الدروس الجغرافية أو التاريخية – في أقل تقدير ليس بطريقة مباشرة أيا كانت. ومع بضعة استثناءات بالغة الأهمية، لم تكن هذه الأغاني "الشبيهة بالشرق أوسطية" أغاني "سياسية" بأي طريقة صريحة كانت. وتضم قائمة أهم هذه الأعمال بعض أبرز المنتجين والفنانين في مجال الموسيقى الجماهيرية الأمريكية- بما في ذلك Jay-Z, Timbaland, Missy Elliot, Beyoncé, Erick Sermon, Wyclef Jean و Truth Hurts مع DJ Quik.

وكانت هناك طريقتين رئيسيتين استخدمهما فنانو الهيب هوب للتعبير عن عزمهم الاستعانة بثقافة الشعوب "الشبيه بالشرق أوسطيين".. أولاهما وأهمهما إلى حد بعيد، كان دمج بعض مشاهد وأغاني السينما الهندية في الهيب هوب وفي إيقاع وأغاني البلوز. وثانيهما وأقلهما شيوعا، برغم أنها طريقة لا تخلو من مغزى أيضا، إدخال صور الرقص الشرق أوسطي في شرائط الفيديو التي كان ينتجها بعض الأفارقة الأمريكيين. وتبدو هذه الثلاثية الأمريكية/الجنوب آسيوية/الشرق أوسطية واضحة تماما في فيديو أغنية "Addictive" للمغنية Truth Hurts الذي صدر عام ٢٠٠٢. والفنانة كما أتضح اشتهرت فقط بهذا العمل، وبرغم ذلك وطوال بضعة شهور حظت أغنيتها بانتباه تحول إلى ظاهرة، وكانت موضوعًا لقضية شهيرة بسبب استخدامها غير المرخص لأغنية هندية. وفي هذا الفيديو، الذي يتخذ من نادي ليلي حريمي مكانًا للتصوير، نري مجموعة من الراقصات، معظمهن أفريقيات أمريكيات، يرقصن بطريقة يفترض أنها محاكاة لأسلوب الرقص الشرق أوسطي. ولقد كتبت كريس فيتزباتريك (عام ٢٠٠٢) هجومًا عنيفًا على الأغنية والفيديو، وأشارت في هذا الصدد إلى:

برغم تركيز الشريط على أصوات من الهند، فهو يصور رقص هز البطن، وهو شكل من أشكال الرقص الشرق أوسطي. وهذا المزج الغريب هو مؤشر دال على العقلية النموذجية الشمولية الغربية: الهند، الشرق الأوسط، ما الفرق؟ فـ"العالم الثالث" برمته هو أرض خراب من التخلف ومخلفات الماضي العتيق،

أليس كذلك؟ بالطبع لا، بيد أن هذه التصورات التي تعكسها كل نوتة وترنيمة وطرقة موسيقية وصورة ورقصة في هذه الأغنية تستند إلى الفكرة الرومانسية القائلة إن طبيعة الشرق الأوسط والهند روحانية صوفية غامضة حسية، وكأن كل من درس كتاب Karma Cola بوسعه أن يرقد على البسط السحرية ليشاهد راقصات هز البطن العاريات على ضوء القمر.

ولقد أيد كيفين ميللر (عام ٢٠٠٤) جزئيًا ما توصلت إليه كريس فيتزباتريك، وأشار في هذا الصدد إلى أن استخدام أغنية المغنية الهندية لاتا مانجيشكار (أغنية"Thoda Resham Lagta Hai" (وترجمتها "تبدو حريرية") كواحد من الكثير من العينات المعاصرة المنتزعة من سياقها يفضي في نهاية المطاف إلى خلق "فضاء من الخيال الفضفاض" الذي يطوي معًا "اثنين أو أكثر من الثقافات المختلفة" دون الاهتمام بخصوصية وأصالة هذه الثقافات (6).

وأثارت أيضا أغنية إيريك سيرمون عام ٢٠٠٢ بعنوان "React" ردود فعل انتقاديه مماثلة. والأغنية مأخوذة من مقطع موسيقي من السينما الهندية أُدخل عليه بعض التعديلات، ويقدم المغني فيها وفي شريط الفيديو خلطًا عشوائيًا مشابهًا من عينات من الأصوات الهندية مع صور مقتبسة بنفس القدر من مشهد متخيل للحريم واقتباسات من قاموس مفردات مشابه تنتشر في فيديوهات موسيقى الراب الإباحية. وتصف حدوتة الأغنية المغني الهندي ب"الكتكوت العربي" وتؤكد التفاصيل المحيطة والأزياء وغير ذلك في الشريط موضوع الحدوتة. ووفقا لكيفين ميللر فقد أبدي راج بن الصحفي الهندي الأمريكي استياءه من الأغنية والشريط مؤكدًا أن هذا النوع من الخلط "خطر بشكل خاص بعد ٩/١١، ويعزز افتقار الجمهور للمعارف حول هذه المناطق، الأمر الذي يبرهن عليه أن السيخ من جنوب آسيا والعرب هم نفس الشيء في عيني الأمريكي"(Miller, 2004: 7).

وفي الأغنية يشارك إيريك سيرمون (المعروف سابقًا باسم EPMD) فيما يبدو بشكل أساسي دويتو مع مغنية/عينة مفترض أنها هندية، والأهم في الأمر هو

الخط الصوتي الهندي المأخوذ أيضا كعينة الذي ترجم كالآتي "إذا أراد شخص الانتحار، فماذا بوسعك عمله؟" والمثير هنا أن "النداء" في هذا الأسلوب الموسيقي المعروف ب"نداء ورد" يأتي أيضا من عينة، فبعد كل عبارة باللغة الهندية، يرد مغني الراب قائلاً: "أيا كان ما قالته، فهو أنا". وكتب كل من كيفين ميللر (٢٠٠٤) و تينا تشادا (٢٠٠٣) تقييمات سلبية تنتقد هذا التجاور في الأغنية والفيديو، وأشار كلاهما إلى أن المستمعين الهنود الأمريكيين مضطرين إلى اعتبار هذا "النداء والرد" شيئا أحمقًا غبيًا: "فقد يبدو الأمر ظريفًا إذا لم تكن هنديًا، بيد أنني أدرك وكل من أعرفهم أيضا يعتقدون أنه سخيف أحمق" (Chadha, 2003). (بيد أن الفيديو لا ريب عطل تأثير هذا النقد حين حوّل تكرار المغني ردا على النداء "أيا كان ما قالته، فهو أنا" إلى نكتة يرافقها فقاعات هواء كارتونية بالقرب من سيدة "تبدو شرق أوسطية" مصحوبة بترجمة للعبارة/العينة الهندية – بعدد من الطرق تهزأ بالمغني وضيفة مغني الراب – "إنه بحاجة إلى ديودورانت" و"يعتقد أنه جذاب" وما إلى ذلك)[1] ومن الجدير بالملاحظة هنا وجود شيء أكثر من مجرد مخرب أو هدام في أغنية صدرت قبل أقل من عام على اختطاف الطائرات في ٩/١١ يتمثل في استخدام مغني الراب لأصوات "شرق أوسطية" في بناء أغنية تقف على أرضية القبول الفلسفي بالانتحار.

---

(١) استمعت إلى هذه الأغنية وشاهدت الفيديو ويصور مغنيًا أفريقيًا أمريكيًا تصاحبه مغنية ترتدي شيئًا أقرب إلى ثوب الرقص الشرقي – مفترض أنها هندية حيث تردد مقاطع صوتية هندية. وتقول المغنية شيئًا ما بالهندية، فيرد عليها المغني قائلاً: أيا كان ما قالته فهو أنا. وبالفيديو مغني آخر للراب صديق المغني الرئيسي دوره الوحيد هو أن يسخر منه المغني الرئيسي. وإجمالا فهذا العمل لا يدخل ولا بأي قدر كان في عداد أي نوع كان من الفن وإنما سخافات على طول الخط ونوع من القص واللصق بلا هدف أو معنى وخلط معيب ورخيص بين ثقافات شعوب عريقة – العرب والهنود، أيا كان ظرف المغني أو السيدة التي لا نعلم ما إذا كانت عربية أم هندية.

وما قيل عن الأغنيتين "Addictive" و "React" هو بالفعل نقد ثمين ويتفق تمامًا مع ما كتبته راسيل روبين وأنا عن الثقافة الأمريكية الشبابية البيضاء في ستينيات وسبعينيات القرن المنصرم. ولقد أستاء الهنود الأمريكيون، وهم محقون في هذا، من أن الأخذ من أصوات السينما الهندية نادرًا ما ترافق بجهود مدققة للتوصل إلى أصحاب هذه الأعمال وتسديد حقوق النشر أو الاستعانة بهنود أمريكيين حقيقيين عند وضع أشرطة الفيديو هذه (Chadha, 2003). (وللتأكيد على صحة ما توصل إليه البعض بصدد العلاقة بالشعوب الشبيه ب"الشرق أوسطيين" بعد ٩/١١ أذكر واقعة ينبه فيها الكوميديان الإيراني الأمريكي ماز جبراني رفاقه من الممثلين الذين "يشبهون الشرق أوسطيين" إلى ضرورة الحذر والحيطة في عملهم لأنه إذا ما تعلق الأمر بالعمل في صناعة ما بعد ٩/١١: "فأنتم خارج هذا العمل، في حفرة ما، حيث يأتيك شخص بعِمّة قائلاً لك "هيه... اعتمر هذه واكسب بعض المال" فماذا أنت فاعل؟"(Timiraos, 2007).

بيد أن تقييم هذا الجانب من النشاط الموسيقي ما بعد ٩/١١ يتطلب الأخذ بعين الاعتبار حقيقة أن هذه الثقافة الجديدة يروج لها شباب الأفارقة الأمريكيون وليس البيض الأمريكيين الذين سبق لهم و"اكتشفوا" الهند. بل إن بعض المعطيات تؤكد أن توجه الهيب هوب "صوب الشرق" بعد ٩/١١ يختلف كل الاختلاف عن النماذج المبكرة التي تناولتها Karma Cola، من ذلك على سبيل المثال التاريخ الطويل للشراكة السياسية الأفرو – آسيوية الجادة، فضلاً عن أن أي حركة صوب الوحدة من جانب الشباب الملونين في المشهد الأمريكي الحالي تجري عكس النصوص السائدة عن البراءة وتقديم كباش الفداء وأجواء الانحلال الثقافي. والتناول النقدي للواقع الحالي فيما يتعلق بتوجه الهيب هوب "صوب الشرق"، برغم أنه مخلص وعلى الأرجح مدفوع بتوجهات سياسية تقدمية، فهو ينم عن فهم خاطئ للغاية لأهم الأساسيات الموسيقية للهيب هوب. لقد كانت موسيقى الراب، التي تستمد جذورها من جماليات المعارضة الفنية – وهو تناول فني يعتبر من قبيل

الموهبة القدرة على بناء أغاني جديدة من شظايا إبداعات سابقة – كانت دوما تؤسس للمُثل الثقافية ل"القص والدمج". ويعتمد العمل المركزي لصناعة موسيقى الراب – أي التنقيب عن الأصوات وتحويلها إلى عينات وإعادة دمجها – على ثقافة مشتركة قائمة على "إعادة صياغة السياقات" في مواجهة السلوك البسيط المتمثل في "إلغاء وتقليص السياقات". ولهذا يمكن أن ينطوي وضع أصوات قديمة في مكان جديد على معان كثيرة مختلفة، وقد لا يعني (في أسوء الأحوال) شيئًا أو يعني شيئًا مهينًا. ولا شك أن حقيقة الأفارقة الأمريكيين في عالم الهيب هوب المتمركز الشركاتي في مطلع القرن الواحد والعشرين ليس بوسعهم بعد تقديم شيء يليق بهم مثلما حدث مع أجدادهم في سبعينيات ومطلع ثمانينيات القرن الماضي، تجعل من الصعب تصديق أن تطلعهم صوب الشرق إنما تطلع صوب تحالف بسيط للشعوب المستعمرة الملونة. ولا ريب أيضا أن أغاني (وفيديوهات) Addictive و React منقوعة في أوهام إمبريالية وجنسية تفسد بشدة أي جانب إيجابي للعمل الذي يقومون به. فضلاً عن أن مغني الراب إيريك سيرمون وغيره من مغنيين الراب لا يقدمون أي دليل على أنهم يفكرون مثلاً في باندونج. كل هذا صحيح، لكن مجرد تعبير الأفارقة الأمريكيين في السنوات التالية ل١١/٩ عن أن موسيقاهم بحاجة إلى جنوب آسيا والشرق الأوسط يجب تفسيره كإعلان ثقافي عن العلاقات العضوية المتبادلة بين الطرفين. وبعكس الوقود – مصدر الكثير جدا من التدخلات الغربية في الشرق الأوسط – كانت الموسيقى دومًا معين لا ينضب للعلاقات بين الطرفين. و"البحث عن نبضة موسيقية جيدة" ليس فقط عنوانا لأغنية راب قديمة، بل هو سلوك عام تتسم به صناعة الهيب هوب. ومع ذلك فهناك قضايا رئيسية تتعلق بالملكية الفكرية وتسديد المستحقات المالية وغير ذلك يجب باستمرار العمل على تنظيمها ومراعاتها فيما يتعلق بالعينات التي تقتبسها موسيقى الراب، فلقد قوبل ظهور أغنية "Addictive" بقضية شهيرة رفعها بابي لاهيري صاحب حقوق نشر العينة الرئيسية التي اقتبستها الأغنية.

ويصر فنانو الهيب هوب الأفارقة الأمريكيون في أعقاب ٩/١١ (أو أنهم يقرون ب) على أن فنهم يعتمد على تضافر الجهود الثقافية القائم على الاحتياج إلى (والخوض في) الثقافات المختلفة لجنوب آسيا والشرق الأوسط. وتشير تينا تشادا (٢٠٠٣) إلى أن تيمبالاند منتج الراب – في قلب هذا المخاض الجديد – يقول إنه –"ينفق خمسة آلاف دولار على شراء الألبومات الهندية في كل مرة يذهب فيها إلى محلات Tower Records، وأنه كان يتدرب لفترة على يد مدرب هندي أمريكي. وأكاد أكون على يقين من أن فنانين أقل حجمًا – إذا ما توفرت لهم الموارد اللازمة لذلك – يذهبون أبعد من إعلانات الحب التي يطلقها تيمبالاند إذا ما تعلق الأمر بإقامة جسور تواصل بين الأفارقة الأمريكيين والشعوب الملونة الأخرى.

وبينما ردد تيمبالاند مزاعم مبالغ فيها حول دوره الريادي في هذا النشاط الأفرو – آسيوي، فقد كان Jay-Z في حقيقة الأمر هو الذي قدم أعمالاً ثقافية وسياسية مثيرة للإعجاب باستعانته بالعينات المألوفة الآن في السينما الهندية كأساس لتناول حقيقي لهجمات ٩/١١ وما تمخض عنه من آثار، وذلك في تعاون مثير للإعجاب مع Panjabi MC الموسيقي البريطاني الهندي. ومن المعروف بالطبع أن ألبوم Jay-Z بعنوان Blueprint صدر يوم ١١سبتمبر ٢٠٠١، ومنحت هذه المصادفة في حد ذاتها المغني والمتعهد رأسمالاً ثقافيًا وماديًا استخدمه طوال السنوات اللاحقة.

وفي ألبومه رقم ٢ بنفس الاسم الرئيسي The Blueprint 2: The Gift and the Curse طور Jay-Z أسطورته الخاصة عن ٩/١١ في أغنية The Bounce التي تقدم قصيدة غنائية لRaje Shwari، ويبدأ Jay-Z الغناء قائلاً: "رددت الإشاعة أن البلوبرنت الكلاسيكية (أي الألبوم الأول للمغني بنفس الاسم/المترجم)/ لن يكون بوسع حتى بن لادن وقفه/إن ١١ سبتمبر دشن بداية عصر إلى الأبد/ثوري يا جاي جيفارا[1]".

---

(١) هناك ناقد سينمائي أمريكي اسمه جاي جيفارا، ولست أعرف أيقصد النص هذا الناقد أم تشي جيفارا، أو لعله يذكر الأول تلميحًا إلى الثاني.

ويعد التباهي والتفاخر بعض الركائز الأساسية في صناعة تسجيلات الراب منذ بدأ هذا الشكل الموسيقي، فإظهار مهارات المرء وإنجازاته هو ببساطة من الملامح النموذجية في خطاب الراب. بيد أن الخطوة المثيرة التي أقدم عليها Jay-Z في The Blueprint 2 هي وضع ترويج الذات على خريطة وطنية، وفيه أيضا يخرج Jay-Z من العباءة الشائعة لاهتمامات موسيقي الهيب هوب، ليناطح بروس سبرنجشتان ويُنصب نفسه أهم فنان موسيقي لأمريكا بعد ٩/١١. وفي نفس الألبوم أغنية للجندي الساقط "Ballad for a Fallen Soldier" وأغنية"A Dream" التي يبدأ بها الألبوم والتي تقدم معالجة درامية لأغنية "Juicy" للفنان Notorious B.I.G التي صدرت عام ١٩٩٤، حيث يسود الصمت محل العبارة التي كانت في "Juicy" تشير إلى قصف مركز التجارة العالمي عام ١٩٩٣[1]. وكان جزء من إستراتيجية Jay-Z لإعلان نفسه كمغني الراب الأول لهذه المرحلة – ولتدشين"عصر إلى الأبد" الذي أشارت إليه كلمات الأغنية – هو تسميته للألبوم بتتمة للألبوم الأول بنفس الاسم.

وبعد مرور عام شارك Jay-Z في وضع النسخة الجديدة من أغنية "Mundian To Bach Ke" بعد إعادة صياغتها ودمجها لتصبح "Beware"، والأولى للموسيقي الهندي البريطاني Panjabi MC. وهنا تذهب ثلاثية الأفريقي الأمريكي/الجنوب آسيوي/ الشرق أوسطي أبعد كثيرًا مما ذهبت أغاني Truth Hurts و Erick Sermon. وكما يحدث كثيرًا جدًا في أعمال مشتركة من هذا النوع في الهيب هوب، لم يلتق الموسيقيان الرئيسيان أبدًا عمليًا أثناء وضع الأغنية. وبالتراسل خلق الموسيقيان أغنية جديدة (تقتبس من موسيقى Bhangra في شمال الهند ومن أساليب رقص معاصرة أخرى) – أغنية صريحة العداء للحرب. وهكذا،

(١) في ١٩٩٣/٢/٢٦ تفجرت سيارة ملغمة أسفل البرج الشمالي من برجي مركز التجارة العالمي كان من المفترض أن تسقط البرج الشمالي على الجنوبي ولكنها تفجرت قبل تنفيذ هذه الخطة وأودت بحياة ٦ بالإضافة إلى ١٠٤٢ من الجرحى والمصابين.

وبعد أن يصف Jay-Z بالتفصيل رحلاته المختلفة حول العالم ترتفع الموسيقى ومعها عقيرة المغني مرددًا "نحن ثوار، عائدون لبلادنا، صارخين اتركوا العراق لحاله" ثم يضيف "الحب وحده يقتل الحرب/متى سيتعلمون؟"

ومن المثير في تلك القصيدة أيضا إشارة Jay-Z إلى إدراكه للعلاقة بين: "يروقني تطابق تناغم الأصوات[1]/ قبل تفجير بن لادن لمانهاتن/قبل تفجير ريجان لمانهاتن بالكوكايين" وهو نوع من التفاخر يعني حرفيًا أن المغني يُحَمل رونالد ريجان مسؤولية السياسة الخارجية الأمريكية (أقصد: ردود الفعل السيئة عليها) الناجمة عن دعم الولايات المتحدة على عهد ريجان لطالبان في أفغانستان كاستراتيجية معادية للسوفييت، الأمر الذي لعب الدور الأهم في نشأة تنظيم القاعدة وتدمير البرجين. بيد أن المذهل والمثير هنا هو أن Jay-Z يقدم شكلاً محليًا أيضًا من أشكال المعرفة – هو أن الاعتقاد المنتشر على نطاق واسع بأن الكوكايين الممتاز الذي يصل إلى الأفارقة الأمريكيين بالولايات المتحدة جاء نتيجة لتورط وكالة المخابرات الأمريكية في دعم الكونتراس بنيكاراجوا في مطلع ثمانينيات القرن الماضي. (والمشوق في الأمر هو أن القول بأن الحكومة تشجع عن قصد انتشار الكوكايين بين الجماعات السوداء قد عاد ليحتل اهتمامًا واسعًا النطاق بين الناس مرة ثانية في ربيع عام ٢٠٠٨ في الجدل الذي أثاره Jeremiah Wright، والذي يبدو أنه كرر توجيه هذه التهمة كجزء من اتهام أكبر لحكومة الولايات المتحدة بالعنصرية).

---

(١) تنطق عبارة: "Bẹen havin" «بمعنى كان، تماماً مثلما ينطق بالإنجليزية اسم "بن لادن" "Bin Laden" ويلعب المغني هنا على تناغم الأصوات في العبارتين. ويشير المغني هنا إلى أن ريجان أيضاً قد شارك بأفعال مماثلة لتفجير البرجين في مانهاتن بإهمال المدينة وتقليص الميزانية الفيدرالية المخصصة لها وسماحه بإدخال الكوكايين إليها وإدمان الشعب الأسود له. مانهاتن واحدة من المقاطعات الخمس لنيويورك حيث قصف برجي مركز التجارة العالمي في ٩/١١، وعرفت مانهاتن على عهد الرئيس ريجان أيضا انتشار مأساوي لمرض نقص المناعة الإيدز في ذات الوقت الذي أعلنت فيه السلطات الأمريكية إعادة بعث وول ستريت وتحول مانهاتن بذلك إلى مركز عالمي لصناعة المال.

وأي قراءة كانت لأغنية "Beware of the Boys" فمن الواضح أن Jay-Z يستخدم تعقيدات الحياة الأمريكية بعد ٩/١١ لخلق تحالفات في أقل تقدير مؤقتة مع الشعوب الملونة في جنوب آسيا والشرق الأوسط. وينطبق ذات الأمر يقينا على Ozomatli فرقة الساحل الغربي التي كانت دوما تتميز بخلط الأجناس الموسيقية وبالامتداد الكوكبي في موسيقاهم. وفي إصدار شريط Street Signs عام ٢٠٠٤ نقلت الفرقة أصوات شرق أوسطية إلى الخليط المعقد بطبيعته للهيب هوب والصلصا[١] والروك اند رول.

* * *

وبالطبع لم يكن الأفارقة الأمريكيون هم الوحيدون الذين استخدموا الأصوات والموضوعات والصور الجنوب آسيوية والشرق أوسطية في أعمالهم الموسيقية. وقد لجأت Britney Spears إلى ذلك بالفعل عام ٢٠٠٣ في أغنيتها "Toxic" التي تعرض الآلات الوترية الهندية المثيرة والتي قدم فيلم Music and Lyrics عام ٢٠٠٧ محاكاة ساخرة لها على اعتبار أنها "نشوة جنسية على مدرج موسيقي صوتي من غاندي". وقدم The Rising (٢٠٠٢) الألبوم الرئيسي لبروس سبرنجشتان عن ٩/١١ أغنية واحدة ("Paradise") تُروى، بدرجة ما من التعاطف، من وجهة نظر انتحاري في الشرق الأوسط، وأغنية أخرى تستخدم بالفعل Asif Mi Khan، مغني القولي[٢] المسلم الباكستاني الصوفي، ليروي حكاية روميو وجولييت – العاشقين عابري النجوم – بعد ٩/١١. والشيق أكثر في هذا الصدد هو أغنية Steve Earle عام ٢٠٠٢ أيضا باسم "John Walker's Blues" والتي تُغنى من وجهة نظر جون ليندا "الطالباني الأمريكي"[٣]. وبينما جن جنون البلوجرز

---

(١) Salsa نوع موسيقي منبعه بشكل رئيسي كوبا وينتشر في أمريكا اللاتينية.

(٢) Qawwali نوع من الأغاني الدينية منتشرة بين مسلمي آسيا بشكل خاص.

(٣) John Walker Lindh: مواطن أمريكي اعتقلته السلطات الأمريكية باعتباره عدو الوطن إبان الغزو الأمريكي لأفغانستان عام ٢٠٠١، وحكم عليه بالسجن لمدة ٢٠ عاما بتهمة المشاركة في الجيش الطالباني في أفغانستان. اعتنق الإسلام عام ١٩٩٧ وأطلق على نفسه اسم حمزة=

اليمنيون ومضيفو برامج الراديو من وقاحة وتهور المغني - الذي تجرأ واعتبر الشاب الأبيض الأمريكي الذي تلقى تدريبًا في اليمن ومن ثم التحق بقوات طالبان "إنسانًا" - فما تفتقر إليه الأغنية في حقيقة الأمر هو تجاهل الهوية العرقية شديدة التعقيد التي تفسر مصير ليندا. ويقدم الموسيقي في أغنيته نسخته من ليندا باعتباره: "مجرد صبي أمريكي" نشأ في قلب الموسيقى التليفزيونية" وهو صدى لصبا الموسيقي نفسه "أنا أمريكي يا صاح" التي يستهل بها أغنيته "Johnny Come Lately" عام ١٩٨٨ التي تدور حول محارب فيتنامي قديم يتأمل في تجربة جده - المختلفة كلية عن تجربته - العائد من الحرب العالمية الثانية. وفي أغنيته "John Walker's Blues" سعى الموسيقي لتكريم ليندا بوضعه في إطار التقاليد العامة التي سار عليها الشباب الأمريكي الأبيض الذي كان يلبي دعوة أكبر وأبعد كثيرًا مما ألفه في حياته العادية.

ولقد تاه ليندا في العالم حتى سمع "كلمات محمد: السلام عليكم". ولكن وفقا لتقديرات عديدة، معظمها يفتري على موسيقي الراب، فإن أول شيء سمعه ليندا كان له معنى بالنسبة له هو موسيقى الراب، بشكل خاص موسيقى فرقة "Five Percenters" وأعضاؤها أتباع شكل راديكالي للإسلام تعود جذوره إلى انفصال Clarence 13X[١] عن "أمة الإسلام" في مطلع ستينيات القرن الماضي (Miyakawa, 2005: 9). وسار ليندا خلف هذه القافلة من مغنيي الراب الأكثر شيوعا مثل Nas إلى التعاليم المعقدة في موسيقى "Five Percenters" حتى أوصلته ثلاثيته الأبيض/الأسود/الشرق أوسطي أخيرًا إلى وضع سجين الحرب، بعد أن حارب مع طالبان في أفغانستان. بيد أن ليندا قبل مغامراته في الشرق الأوسط

= وسافر ١٩٩٨ إلى اليمن ودرس هناك العربية قرابة عام لرغبته الشديدة قراءة القرآن بالعربية، ومن ثم عاد إلى الولايات المتحدة ليسافر ثانية إلى اليمن عام ٢٠٠٠ ومن ثم إلى باكستان حيث درس في مدارسها، ومن هناك أنتقل إلى أفغانستان.

(١) Clarence 13X و Five Percent Movement راجع هامش 140

وآسيا كان بالفعل قد قام برحلات ساحرة في الفضاء الإليكتروني: ووفقا لما جاء في التحقيقات الصحفية لـJames Best في East Bay Express، فقد شارك ليندا بانتظام في لوحات الرسائل الإليكترونية المبكرة – التي استعملتها مجموعات الـ usenet groups على الشبكة العنكبوتية – متنكرًا في شخص أفريقي أمريكي. ولقد بدأ ليندا كمراهق أبيض مرتحلاً في فضاء الهوية السوداء إلى أن وجد الهوية الشرق أوسطية، ومن ثم حوكم كخائن أبيض. ومنذ ستينيات القرن المنصرم، كان الانتقال إلى مواقع راديكالية مع ملاقاة الإسلام قد أصبح مسلكًا مألوفًا للشباب الملونين في الولايات المتحدة تسجيلاً لاستيائهم ونفورهم من الممارسات النموذجية البيضاء/المسيحية/الاستعمارية في وطنهم.

وبعد اعتقال ليندا اجتاحت وسائل الإعلام فورة هياج عنيفة حول كيفية توظيف الحدث كجرس إنذار للآباء البيض ممن أطلقوا العنان لممارسات مفرطة التسامح في تنشئة أبنائهم، وحول أخطار الموسيقى الردايكالية – الهيب هوب والإسلام العنصري. ولم يمنع اعتقال ليندا عام ٢٠٠١– والحكاية الغريبة للتناقضات العرقية والدينية التي تشي بها حياته – القصص الحقيقية للفوضى العنصرية التي هيمنت على المشهد الأمريكي في العهد التالي مباشرة لـ٩/١١. والتلطيخ المرعب لسمعة من "يشبه الشرق أوسطيين" بعد الهجمات يجب فهمه كمكون عضوي من مكونات النظام العنصري الأمريكي الحاكم الذي يستمد جذوره في ذات الوقت من المنظومة الثنائية الهرمية للأبيض/أسود ويزداد تعقيدًا فوق تعقيده بإضافة التاريخ الجاد للشراكة الأفرو آسيوية. وفي مقال له يفطر القلب بعنوان "Letter to a G-Man" (عام ٢٠٠٢) يُذكر مصطفى بيومي قراءه بأن المستوطنات العربية في مدينة نيويورك سابقة على القرن العشرين وكانت تتركز فى قلب مدينة مانهاتن المعروف الآن ب "الأرض صفر" (حيث انتصب في السابق برجًا. مركز التجارة العالمي)، وأكثر من ذلك، يشير إلى أن الأجيال الأولى من التجار العرب في الولايات المتحدة لم تذهب إلا إلى "المأوي الدافئة في بيوت الأفارقة الأمريكيين"(135).

بيد أن هذا الأثر المنسي نسبيًا للعلاقات السوداء السمراء قدم القليل للجيل الحالي من الأفارقة الأمريكيين والعرب الأمريكيين أو للآلاف الآخرين من الأمريكيين والزائرين الذين "يشبهون الشرق أوسطيين". وحتى بينما يذيع هيي فريمان في The Boondocks المسلسل التليفزيوني الكوميدي للرسوم المتحركة نبأ تخفيض مكانة الأفارقة الأمريكيين لمرتبة أكثر المجموعات العرقية المكروهة، يناضل الشعب الأسود في الواقع لترتيب وضعه في الحياة السياسية وفي العلاقات الخاصة وفي عالم التجارة مع السكان السُمر في الولايات المتحدة. ولقد تميزت هذه المجموعة المعقدة من العلاقات التي فُرضت على الأفارقة الأمريكيين والجنوب آسيويين والعرب الأمريكيين بتيارات متعاقبة من التقارب والمقاطعة. ولقد لاحظ هشام عيدي (٢٠٠٢) أن زكرياس موساوي وريتشارد ريد، "أشهر متهمين إرهابيين... رهن الحجز القضائي الأمريكي" هما سود من أوروبا. ويناقش عيدي الأمر قائلاً إن: "صورة البوليس الشهيرة" لموساوي "في بذلة السجن البرتقالية" قد خدعت كثيرين من ناحية، وأفقدت البعض شجاعتهم من ناحية أخرى". ويقتبس عيدي في هذا الصدد عن الصحفي الأفريقي الأمريكي شيرلي ماكارثي الذي أشار إلى أن آخر ما يريده "الأفارقة الأمريكيون هو أن يشبه أول رجل يحاكم بتهمة الإرهاب الناجم عن هذه المأساة واحدا منا".

وبرغم ذلك، فقد بذل بعض أبرز الوجوه في الحياة الثقافية الأفريقية الأمريكية جهدًا مضنيًا لمقاومة طُعْم وضع مسافة بينهم وبين الآسيويين الجنوبيين والشرق أوسطيين، وتصدر موسيقيو الراب الأفارقة الأمريكيون خشبة هذا المسرح. وبينما يمكن تفسير الكثير مما قيل عن اتجاه موسيقى الهيب هوب صوب الشرق إلى الشعور الانتهازي بغرابة هذه الثقافات – ذلك الشعور الذي ميز الغارات الشركاتية في أواخر ستينيات القرن المنصرم على خزائن المنسوجات والموسيقى والأديان الآسيوية، فهناك أيضا نماذج لتعاون جاد تعبيرًا عن الرغبة في التبرؤ مما كان غالبًا يتم الترويج له ك"لعبة تعادل" السياسات الأمريكية العنصرية. من ذلك على سبيل المثال تعاون Jay-Z مع Panjabi MC وخطة تيمبالاند للعمل مع

M.I.A – منتجة موسيقى الرقص وابنة راديكالي اندونيسي. وتدل هاتان المحاولتان على رغبة الشخصيات الأفريقية الأمريكية الثقافية البارزة في التقرب من الشعوب السمراء التي تفتقر لتلك العضلات الشهيرة التي يُلعبها أقرانهم من الأفارقة الأمريكيين. ويؤكد توقف مشروع العمل المشترك بين تيمبالاند و M.I.A – الذي يعود إلى ويلات إجراءات الهجرة التي عانتها M.I.A (التي تقول في هذا الصدد إن ذلك حدث بسبب أنها "مواطنة من عالم آخر" وأنها تشبه إرهابيا" ["The Best Albums of 2007"j) – إنما يؤكد كم كان مهم للأفارقة الأمريكيين إقامة جسور تواصل وقضايا مشتركة مع الشعوب الملونة الأخرى.

وليس معنى هذا بالطبع أن بوسعنا تتبع مسار قصة متماسكة متينة لوحدة سوداء سمراء تتلاقى خيوطها على طول المشهد الثقافي، أو حتى تنعكس في أعمال فردية للفن الجماهيري. وفيلم سبايك لي على سبيل المثال الذي ظهر عام ٢٠٠٦ باسم Inside Man يستخدم في مشاهد تترات بداية الفيلم وعند نهايته نسخ موسيقى هندية لأغنية "Chaiyya, Chaiyya" للموسيقي الهندي A. R. Rahman (وعند نهاية الفيلم يستخدم نسخة أخرى لنفس الأغنية أعاد دمجها وصياغتها Panjabi MC). ويبدو هذا الاستخدام جهدًا يبذله المخرج لضم أقرانه من عالم الهيب هوب الذين تواصلوا مع موسيقى جنوب آسيا إلى عمله هذا كإشارة إلى نوع من الاندماج معهم. ومع ذلك نجد داخل الإطار الهندي للفيلم بعض الحوار الذي قد يكون تعبيرًا رمزيًا عن التعقيدات التي تسم العلاقات بين الأفارقة الأمريكيين والناس الذين "يشبهون الشرق أوسطيين". ففي مشهد من الفيلم حيث عملية سرقة بنك، يعتقل بعدها البوليس واحدًا من الرهائن، وهو من السيخ الأمريكيين يُدعى فيكرام، ويعتبره "عربيًا" ويطيح بعمامته. ويسأل فيكرام وهو يعدد على آذان أفراد الشرطة الحقوق التي حُرم منها أثناء لحظة الأزمة التي مر بها: "أين ذهبت حقوقي المدنية ال(كلمة بذيئة/المترجم)" والإجابة الحادة التي يلقيها على مسامعه ضابط الشرطة (الممثل الأفريقي الأمريكي دينزل واشنطن)، مدعيًا الحديث بتلقائية: "حسنا طبعا يمكننا مع ذلك توفير سيارة أجرة لك".

وكان دخول الفنانين البيض معترك ما بعد ٩/١١ بتناول العلاقات بين الأفارقة الأمريكيين والجنوب آسيويين والعرب أقل احتمالا. وبرغم ذلك فقد كانت الرواية البوليسية Blacklist للروائية Sara Paretsky التي صدرت عام ٢٠٠٣ محاولة طموحة على هذا الطريق، حيث تدعو حبكة الرواية القراء لفهم تقويض قانون Patriot Act للحريات المدنية على ضوء هستيريا العداء للشيوعية بعد الحرب العالمية الثانية. والمدهش أكثر في الرواية أن الخطوط المعقدة للحبكة الروائية تربط الاضطهاد الذي تعرض له الأفارقة الأمريكيين في مرحلة لجنة مجلس النواب الأمريكي[1] بما جرى مؤخرًا من تلطيخ سمعة شاب مصري يعيش في شيكاغو.

وعندما حاول الروائي John Updike عام ٢٠٠٦ – الذي أقعده اليأس عن بلوغ نفس المستوى – تقديم موجز مشابه للعلاقات العرقية في روايته الهزيلة المنتزعة من عناوين الصحف Terrorist كانت النتيجة في أفضل الأحوال فظة سطحية – وفي أسوأها شديدة العنصرية. وفي قالب يضم قصاصات من الورق عن مراهق أفريقي أمريكي نصف عربي معذب ومهوس جنسيًا، ويهودي ممرور لكنه نبيل، أكد Updike في المقام الأول أن الأوضاع الجديدة الشائكة للعلاقات العرقية في الولايات المتحدة بعد ٩/١١ لا وزن لها بالنسبة له. وبتركيز الرواية على المعاناة النفسية لأحمد، طالب المرحلة النهائية من المدرسة في نيوجرسي الذي حطمه الشك في نفسه نتيجة تنازل والده المصري عنه، وإنقاذه على يد اليهودي الذي حل محل والده في حياته (وأصبح مستشاره الموجه له)، تؤكد على أن اهتمامها بمرحلة ما بعد ٩/١١ يقتصر على دور الجنس الإنساني وليس العرق.

---

(١) House Committee on Un-American Activities (HUAC or HCUA) (١٩٣٨–١٩٧٥):هي لجنة التحقيق الأمريكية المشكلة من أعضاء مجلس النواب الأمريكي للتحقيق في انتماء الأمريكيين للشيوعية والتي ارتبط اسمها بالسيناتوز الأمريكي الشهير ماكارثي – وعرفت المرحلة كاملة بالماكارثية.

والشيء الذي يمنح الحيوية حقًا لعمل Updike، وهو في ذلك مثله مثل الكثير من معاصريه من الرجال في الولايات المتحدة، هو الشعور – الخوف في حقيقة الأمر – بأن هجمات ٩/١١ كانت عاقبة وسببًا على حد سواء لبعض المشاكل العميقة في الترتيبات المعاصرة لقضايا الجنس الإنساني في الولايات المتحدة. ولقد تحولت محاولات تصحيح منظومة الأدوار التقليدية للنوع الإنساني، كما سنري في السطور التالية، إلى بؤرة اهتمام مفرط في الأدب والفن الجماهيري الأمريكي في الأعوام التي تلت ٩/١١.

الفصل السادس

الأدوات

وفقا لتقديرات بعض المعجبين، كانت فرقة Blink-182 لموسيقى البوب بنك(١) تضع اللمسات الأخيرة على شريط فيديو أغنية "Stay Together for the Kids" في يومي ١٠-١١ سبتمبر ٢٠٠١. ويبدأ الشريط بشاشة سوداء وعبارة تقول لنا إن "٥٠% من البيوت الأمريكية تُدَمَّر بسبب الطلاق"، ومن ثم يبدأ الشريط حكايته عن "الأسر المُدَمَّرة" حيث تتقاطع لقطات الشريط مع صور حقيقية لحطام مبنى، وكرة مُدَمِرة تحطم ما تبقى من هيكل مادي كان يسكنه أفراد الفرقة وأطفال يرتسم الحزن على وجوههم، يفهم المشاهد أنهم يمثلون جمهور الفرقة. ردد البعض إذن أن نبأ الهجمات قد بلغ الفرقة بينما كانت تضع اللمسات الأخيرة على الشريط، ولذا قررت الفرقة ومديرها إعادة تصوير الشريط خشية أن تبدو صور الدمار فيه قريبة الشبه جدا مما كان يذاع بلا توقف على شاشات التليفزيون ويتم تناقله عبر الشبكة العنكبوتية في ذلك اليوم والأيام التالية.

بيد أن الفرقة أصدرت في نهاية المطاف الشريط الأصلي على دي في دي وهو متوفر الآن على نطاق واسع على موقع YouTube وغيره على الشبكة العنكبوتية. ويبدو هذا الحل معقولاً جدا، لأن شريط "Stay Together for the Kids" يُعد لأسباب كثيرة رد الفعل الأول - السابق لأوانه لو جاز التعبير - على الهجمات، إنه رمز لرد فعل ثقافي عنيف يساعد على وضع ٩/١١ في الزمان

---

(١) pop punk: نوع من الموسيقى تطور في السبعينيات عن الروك أند رول ويتكون من ألحان بسيطة تعزف بسرعة وصخب على آلات إليكترونية مع كلمات غالبًا تعبر عن الغضب من المجتمع.

والمكان – رد فعل عنيف فكرته الرئيسية أن الهجمات كانت جرس إنذار مروع للأمريكيين لإعادة بناء سلوكيات سليمة بين الأنواع الإنسانية[1] ونبذ تلك "الحرية" التي زعموا أنها تثير جنون الخاطفين ومَن خلفهم إلى حد بعيد. وهنا تستبق الفرقة الكثير مما سجلته Susan Faludi[2] لاحقا (٢٠٠٧) باعتباره "حلم الرعب" الأمريكي – وترى أن الحاضر الأمريكي كابوس على الأمريكيين الاستيقاظ منه لاستعادة الأدوار الطبيعية التقليدية بين الأنواع الإنسانية. ويقول لنا شريط الفرقة إن علينا فهم أن "البيت المنقسم على نفسه ليس بوسعه الصمود" – وهي عبارة مأخوذة عن خطاب للنكولن عام ١٨٥٨ يتناول فيه وضع الأمة الأمريكية – أن هذا البيت المنقسم على نفسه هو كل "بيت دمره الطلاق" في الولايات المتحدة. وتلك دعوة للوحدة موجهة إلى الأمهات والآباء الذين ينتمون لأنواع إنسانية مختلفة، ودعوة للتصرف وفق المعايير التقليدية الصارمة للتعامل بين مختلف الأنواع الإنسانية. وخشية أن يكون شريط الفيديو مثيرًا للغاية أو مزعجًا للمشهد المباشر بعد ٩/١١، لم تعترف الفرقة بأن شريط فيديو أغنية"Stay Together for the Kids" كان بالفعل تحذيرا مما وقع في ٩/١١ – كان نوعًا من الفن التبشيري.

وفي مقدمته لعمله غير القابل للتصنيف بعنوان In the Shadow of No Towers ((في ظلال اللا-أبراج) "تسقط السماء") يصف Art Spiegelman عام ٢٠٠٤ شعوره في الأسابيع التالية ل٩/١١ بأنه يحيا على حافة الفزع، ويشير في هذا الصدد إلى:

---

(١) بين الأنواع الإنسانية من حيث انقسامها إلى ذكر وأنثى.

(٢) Susan Faludi: سوزان فلودي كاتبة وصحفية أمريكية معروفة بدفاعها عن المرأة وانتمائها للتيار النسوي الأمريكي، آخر أعمالها هو The Terror Dream المشار إليه والذي تتناول فيه هجمات ٩/١١ وتعتبر أن ما بعد ٩/١١ أعاد نشر العداء للمرأة وتصويرها ككائن ضعيف أو جنسي في المقام الأول وأن عليها دعم دور الرجل في الحياة – في أفضل تقدير – لأن الرجال هم من قاموا بحماية النساء إبان الهجمات.

أنا متجه صوب جنون لا ريب فيه. حوادث مؤسفة ثانوية – انسداد في أنبوب صرف، راحل راكض للقاء – ترسلني إلى "رعب السماء الساقطة". شيء يترك المرء عاجزًا أمام السماء عندما تسقط بالفعل. قبل ٩/١١ كانت جروحي – بدرجة أو أخرى – من صنع يدي، بيد أنني بعد أن تجاوزت السحب السامة التي كانت منذ لحظات البرج الشمالي لمركز التجارة العالمي أخذت أترنح على الصدع الذي يصطدم عنده التاريخ العالمي بالتاريخ الشخصي (n.p).

وتلك العبارة التي يستخدمها Spiegelman– "الصدع الذي يصطدم عنده التاريخ العالمي بالتاريخ الشخصي" – عبارة مثيرة للعواطف، وفي كتابه يبذل المؤلف جهدًا مضنيًا لوضع المصطلحين دائما في الصدارة. ويذكرنا الكاتب أن واحدة من التحديات الرئيسية التي تواجه الفنانين العاملين في سياق ما بعد ٩/١١ هي التوصل إلى استراتيجيات جادة لإحداث توازن بين المحلي والكوكبي في أعمالهم.

ولقد أتخذ بضعة فنانين من هذه المسألة مبدأ راسخًا لأعمالهم، من ستيفن سبيلبرج في ثلاثيته عن ٩/١١ (تقرير الأقلية ــ حرب العوالم ــ ميونخ) إلى موسيقى الرقص للفنانة M.I.A البريطانية السريلانكية في شريطها Kala (٢٠٠٧). في هذه الأعمال نستشف محاولات مرضية لتناول القضايا الأكثر تعقيدًا لما بعد ٩/١١ مثل الهوية الشخصية والواقع السياسي. ولكن بينما رفعت الحركة النسائية في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي مبدأ أساسيًا هو أن: "كل ما هو شخصي هو سياسي" (بمعنى أن كل ما يحدث لنا يتدخل في تشكيلنا كُلِ على انفراد وينطوي على مغزى في المجال الأوسع للعلاقات الاجتماعية)، كان فن ٩/١١ معنيا إلى حد أبعد بكثير بإظهار كيفية تحول السياسي إلى شخصي. وإن شئنا الوضوح، فإن إحدى الملامح المحددة للمشهد الثقافي بعد ٩/١١ هي تفسير العنف الذي جرى في ذلك اليوم كاعتداء على الأداء السليم للذكورة والأنوثة في المجتمع الأمريكي. والساعة المجازية الخامسة والعشرون للمخرج سبايك لي على سبيل المثال يستمد الكثير من حيوية حكايته ليس فقط من الخيط الرئيسي للحكاية – أن مونتي بروجان

غدا سيذهب إلى السجن – ولكن أيضا من أن حياته كرجل ستنتهي حتما عندئذ، لأن شكله اللطيف سيجعل منه هدفًا للاغتصاب في السجن. وفي الذروة الدرامية للفيلم يقنع مونتي أفضل أصدقائه أن يضربه ضربًا مبرحًا ويحوله إلى قبيح، لعل في هذا درء لذاك الظلم.

ومنذ، وكرد فعل على الهجمات أقتحم ملعب المشهد الأمريكي مستوى مروع من مستويات العمل الثقافي، مضمرًا بشكل رئيسي نية إعادة تنظيم أدوار وعلاقات الأنواع الإنسانية. ولقد انتبه الناقد ريتشارد جولدشتين (٢٠٠٣) إلى انتشار هذه الموجة منذ عام ٢٠٠٣ في مقال له حول ما يُطلق عليه: "الرجل الجديد مفتول العضلات". وإذ يُسلِم جولدشتين بأن تسعينيات القرن الماضي تتميز ب "رحيل ثقافي" أمتد عقودًا عن "الحركة النسوية"، فمازال يمكن الوقوف على تحديات عديدة مهمة ماثلة أمام تلك الحركة التي حظت بقدر كبير من التوثيق – مهام لم تُنجز بعد. وبرغم ذلك اختفت حتى هذه التحديات، وتفسير جولدشتين لذلك (أو في أقل تقدير اختصار تفسيره) بسيط: لقد وقعت أحداث ٩/١١. ويرى جولدشتين أن أفضل رمز للهرولة لترسيخ مفهوم "القوة الأبوية" هو السينمائي وموسيقي الراب المعروف باسم الشهرة إيمنن Eminem الذي صدر فيلمه (الأقرب للسيرة الذاتية) (بعنوان 8 Mile) عام ٢٠٠٢. والفيلم يعيد تقديم هذه الشخصية الكبيرة في عالم الراب: فإيمنن هنا يتخلى عن الكلمات المعادية للمثليين وللمرأة. وفي الواقع، كما صاغ Goldstein الأمر، ففي الفيلم لا يقوم إيمنن أبدا: "بإنزال لكمات من الشِعر فوق رأس أي عاهرة ولا حتى أمه" بل إنه حتى يدافع عن شاب مثلي زميله في العمل. وكما يشرح جولدشتين يصهر الفيلم إيمنن ليعيد بناءه "بوضعه في تقاليد أبطال الطبقة العاملة، ويخفف من غلواء عداءه للمرأة بتطعيم الفيلم بصور مثيرة عن الانسجام العرقي". وكانت الأعمال التي تحتفي بـــ"الرجال الحقيقيين" بعد ٩/١١ قد انتشرت على طوال الكثير من أجهزة الإعلام وفي الخطاب السياسي، ولكن ليس بتلك الطريقة المركزة المستمرة التي وسمت عموم السينما الهوليودية.

* * *

عُرِفَ عن الناقد السينمائي النيويوركي Pauline Kael قوله عند تقاعده عام ١٩٩١إن "القدرة على تحمُّل فيلم آخر للمخرج أوليفر ستون هي ببساطة فوق طاقتي"(Wolf, 1997). وكان أشد نقاد أوليفر ستون طوال مشواره الفني هو من كتاب الجناح اليميني ومن الشخصيات العامة التي كانت ترى في مجموع أفلامه نقدا يساريًا لا هوادة فيه لشرور حكومة الولايات المتحدة والمؤسسات الاجتماعية الأمريكية. بيد أن ستون لم يكن أبدًا مرتبطًا بأي أيديولوجية كارتباطه بالأيديولوجية الذكرية. وأفلامه هي في المقام الأول ملاحم عن الرجولة المحاصرة، من فيلم Platoon عام ١٩٨٦، الفيلم الذي دشن انطلاقته الكبيرة للأمام، إلي فيلم World Trade Center أبدى ستون اهتمامًا ثابتًا – أو الأفضل أن أقول مفرطا – برجال يتعرضون لهجوم. ويعد جوناثان روزنباوا من عدد قليل من النقاد السينمائيين الذين تحدوا سياسة ستون الخاصة بالنوع الإنساني، وفي موضوعه بعنوان "It's All About Us" (2006b) يكتب:

يبدو أن الكثيرين من النقاد لا يرون تناقضًا بين العباءة التقدمية التي يرتديها ستون والكراهية العنيفة للنساء في أفلامه مثل: Born on the Fourth of July *و* Nixo[١] *(الذي يلقي مسؤولية الغرائز المثيرة للحرب لـ*Ron Kovic *وفساد نيكسون على عاتق"أمهات الخصيان") وفيلم* Wall Street *وفيلم* The Doors *حيث عرائس باربي الإنسانية، وفيلم* JFK *حيث رعب المثلية الجنسية، وتحريم عناق الآباء لأبنائهم المراهقين في أفلام* JFK, Nixon, Platoon, Wall Street *، أو الاستغلال المعيب للجنس والعنف في أفلام* Midnight Express *و* Natural Born Killers.

---

(١) Ron Kovic: كاتب وسياسي ومعوق من جراء المشاركة في حرب فيتنام، تحول كتابه Born on the Fourth of July إلى فيلم سينمائي شهير أخرجه أوليفر ستون وقام ببطولته توم كروز، أشار بعض النقاد إلى كراهيته الشديدة للنساء والفيلم الآخر اسمه نيكسون ويدور حول فساد الرئيس الأمريكي الأسبق نيكسون.

ولقد كان أهم ما قام به ستون، كأحد أبرز المخرجين السينمائيين الأمريكيين منذ سبعينيات القرن المنصرم، هو إعادة بناء سلطة الرجال الأمريكيين في أشد لحظات هوانهم.

بيد أن هذه الخدعة تبدو غشًا رخيصًا في فيلم مركز التجارة العالمي الذي يركز على ويل جيمين وجون ماكلوهلين الضابطين بشرطة الميناء اللذين حوصرا بين حجارة وحطام البرجين ومن ثم أنقذهما متطوعون في المكان. والضابطان ليسا شخصيتين حقيقيتين بل نماذج سينمائية. والضابط "جون" بطل بارد ومتجهم صارم – رجل المهنة، أما "ويل" فهو خفيف الظل مدع تمكن في نهاية المطاف من أن يجعل من نفسه نموذجًا للتفاني والإخلاص النبيل لقائده. ويحاكي الاثنان معًا نوعًا عصريًا من الدراما الوطنية: على طريقة: "نحن جميعا في نفس الخندق" التي انتشرت على نطاق واسع كسلاح دعائي إبان الحرب العالمية الثانية، والحفرة التي علّق فيها الضابطان ترمز هنا إلى الجبهة العسكرية. وبعد أن يحذر جون زميله ويل من أن يغفو لأنه قد لا يستيقظ بعد ذلك، يسأله ويل: "إلى متى سيستمر هذا النزيف الداخلي؟" وعندما يعرب جون عن شعوره بالذنب لأنه قاد بعض رجاله إلى حتفهم يرد عليه ويل مؤكدا:"أنهم قاموا بما كان عليهم القيام به، سيدي السيرجنت". وهكذا، هنا من هذه الحفرة يخوض الرجال الحرب، بينما هناك في البيت تنتظر النساء والأطفال أنباء عن عودة الآباء.

والفيلم تعبير عن التفاني والإخلاص لكل من: "حارب وقضى وجرح في ذلك اليوم". وبقدرة حادة على الملاحظة يشير ستيوارت كلاوناس (٢٠٠٦) إلى أن مركز التجارة العالمي يكاد يصبح صرخة حرب صريحة تصعيدية. وشخصية داف كارنيس– جندي البحرية السابق الذي ساعد على إنقاذ الضابطين – هي أداة للتعبير عن فكرة المخرج عن التضحية بوصفها نوعًا من التطوع العسكري أقرب ل"خبز القربان". ولا شك أن رجال ستون قد سقطوا، لكنهم لن يتلقوا فقط الدعم، بل سينضم إليهم جيش من الجنود المسيحيين الآخرين (يتصدر صفوفهم داف كارنيس) في مسيرة عسكرية... إلى الحرب.

ولقد كتب روزنباوا (2006b) بذكاء شديد عن البطلين الرئيسيين للفيلم قائلاً: من الصعب تصور أي رجلين على كوكب الأرض يمكن أن يكونا رمزين اصطلاحيين مثلما صور السينمائيون هذين البطلين". وكان لابد لفيلم مركز التجارة العالمي اللجوء إلى الفلاش باك ليضفي على بطليه القدر الضروري الذي يريده المخرج من القوة الذكرية، ولأن الواقع الراهن الذي كان يحياه البطلان واقع لا يُمَكِنهما ببساطة من القيام بأي حركة، فهما مصابان بجروح خطيرة عاجزان عن الحركة بسبب انهيار البرج الذي اقتحماه بشجاعة، لذا ليس بوسعهما عمل شيء في الساعات التي تلت الهجوم. كانا يصيحان، يعانيان من الشعور بذنب الناجي الذي خلف وراءه قتلي ويرويا لبعضهما البعض ذكريات. وتتقلص أمامها الاحتمالات التي قد تأتي بها الساعات القادمة. وتقدم لنا النهاية رجالاً تقاعدوا عن الخدمة في هيئة الميناء مصابين بجروح خطيرة باقية آثارها طالما بقوا – هذا هو حاضرهما.

أما الماضي، فكأنه يجري في بلد غريب، وعالم هذين الضابطين قبل ٩/١١ كما قدمه المخرج هو نسخة PG-13 من Father Knows Best[1]. وبالاستعانة بعدد كبير من لقطات الفلاش باك الفُوكَس الباهتة[2] عن ماضي البطلين يشجع الفيلم الجمهور ليغفر العجز الحالي للرجلين وليتعاطف معهما باعتبارهما قد وُهبا قوة قضيبية جبارة. وفي مقدمته لكتابه In the Shadow of No Towers[3] عبر Art

(١) PG-13: اسم الشهرة لاثنين من أشهر مصارعي العالم، أما Father Knows Best فهو مسلسل كوميدي للراديو والتليفزيون يدور حول حياة عائلة من الطبقة الوسطي.

(٢) soft-focus shots flashback.

(٣) In the Shadow of No Towers في ظلال اللا–أبراج: للكاتب والفنان الأمريكي الكوميدي الشهير Art Spiegelman المدافع عن الكوميديا بوصفها دواء للروح يعيد إلى الإنسان توازنه. رفضت دور النشر الأمريكية نشر الكتاب فنشره المؤلف في ألمانيا وبريطانيا، ويتناول الكتاب بالسخرية بعض تفاصيل أحداث ٩/١١ بما في ذلك ما أسماه "جنس الرعب" أثناء وبعد الأحداث لمساعدة وتخفيف وطأة الأحداث عن كاهل الرجال الذين كانوا ينقذون أمريكا. ويندد الكتاب باستغلال بوش للأحداث وبحربه على العراق وبالأكاذيب المتعلقة=

Spiegelman عن رأيه في مشاهد "جنس الرعب" في الأعمال الفنية قائلاً إنه أراد تسجيل الإشاعات التي بلغت مسامعه عن نساء اندفعن "إلى الحطام لتوفير بعض سبل الراحة لعمال الإنقاذ الذين واصلوا العمل في الليل"، وتضمين شهادة صديق – وهو نفس المشهد الذي قدمه فرانكو رجل الإطفاء في لقطة الطيار في العمل التليفزيوني Rescue Me– استغرق في استعادة ذكرياته عن كل إمكانيات الممارسة الجنسية الرائعة التي توفرت في الأيام التالية على الهجمات. ويتوقف Spiegelman أخيرًا عن خطته سرد قصص "جنس الرعب" لأنه شخصيًا كما يقول "لا يتصور أي شيء أكثر هولا" من سقوط البرجين (n.p.). وفي عرض الفنانة الكوميدية مارجريت تشو Cho في اللحظات الأولى من فيلمها Notorious C.H.O قدمت محاكاة ساخرة لكل هذا الانشغال بفكرة الذكورة وبقوة الذكر بعد ٩/١١، وأشارت في هذا الصدد: "لقد زرت نيويورك مرارًا وتوفرت لي الفرصة بالفعل للذهاب إلى "الأرض صفر" (حيث سقط البرجان/المترجم) حيث تواجدت هناك يوما بعد يوم لكي أقدم المتعة السريعة[1] لعمال الإنقاذ. نعم، لأن علي كل منا القيام بدوره".

وتركز الكثير من لقطات الفلاش باك في فيلم مركز التجارة العالمي على الرجال باعتبارهم صانعي الأطفال. ولقطات الفلاش باك الخاصة بالبطل الثاني ويل تدور في المقام الأول حول حمل زوجته والاسم الذي سيختارانه للطفلة المرتقبة (الطفل الثاني للأسرة). وفي المرة الأولى التي يشاهد فيها المتفرج ويل وزوجته في الأيام الأخيرة من حملها كان الاثنان – بعد أن مارسا الجنس – يتناقشان في أمور الطفل القادم. بينما في سياقات أخرى في الفيلم نرى مديرًا كاره بشكل غير عادي للنساء يقدم امرأة حاملاً باعتبارها كائنًا جنسيًا، وهنا تبعث المشاهد على جرعة أكبر من اليأس. ويبدو الفيلم إجمالا وكأنه يصرخ قائلاً

=بموافقة الشعب الأمريكي على الحروب التي شنها، وبأكاذيب الحمى الوطنية التي نشرها بعد الأحداث لتبرير حروبه بكلمات الكاتب.

(١) giving blowjobs.

انظر... لقد أتاها من كل صوب... وما زال راقدًا فوقها! (ويقدم أيضا فيلم ميونخ للمخرج ستيفن سبيلبرج في البداية لقطة جنسية بين القاتل المخضرم أفنير وزوجته الحامل دابنا المراد منها التأكيد على الفرق بين إنجاب الأطفال وتنشئتهم، مثلما قالت ناتوريل ريفبيرا(حبيبة مونتي) في فيلم الساعة الخامسة والعشرين للبطل مونتي بروجان بينما يغتسلان معًا: "أه، أرى إن بوسعك إنجاب الأطفال..."!!). وحمل المرأة في فيلم مركز التجارة العالمي يقوم دائمًا مقام تذكير المخرج بالدور الرئيسي للمرأة في الحياة الاجتماعية – الحمل. وأليسون زوجة ويل التي تلعب دورها الممثلة Maggie Gyllenhaal تعمل خارج المنزل، ولكنها لا تكف عن ملامسة مفرطة لبطنها حتى يبدو وكأن يداها لا تتحرران أبدا لتأدية أية أعمال أخرى.

ويحظى جون الضابط الثاني أكثر جدا من ويل بلقطات العودة للماضي، فنراه في المشهد الافتتاحي للفيلم يستيقظ للذهاب إلى العمل في الساعة ٣:٢٩ فجرًا ويمر على كل أبنائه – وهم أربعة أبناء صحيح... لكن عدهم باستمرار مهمة صعبة. والفلاش باك الخاص بجون أشبه جدا بالكليشيهات، حتى أنني عندما عرضت الفيلم على طلابي – وليس بينهم من يمكن اتهامه بالاستهتار – كانوا أميل للضحك. والشاغل المستمر لجون –وهو الموضوع المحوري الذي يجمع ماضيه البكر بحاضره المُدَمَّر في "مركز التجارة العالمي" – موضوع له علاقة بوعده الذي لم ينفذه لزوجته دونا ببناء مطبخ جديد لها. (وتستخدم فكرة المطبخ على نحو أشد مللاً في فيلم آدم ساندلر عام ٢٠٠٧ بعنوان Reign Over Me حيث نشاهد البطل الأرمل يعيد بشكل محموم بناء مطبخه لأن هذا ما أرادته زوجته قبل وفاتها في إحدى الطائرات يوم ٩/١١).

وكان لدى جون أدوات وآلات، وكان يجيد استخدامها. وفي فلاش باك رمزي، نراه في ورشته أسفل المنزل يُعَلِّم ابنه الأكبر كيفية استخدام الآلات بينما في الخلفية تتابع الزوجة ما يجري مبتسمة بانتهاج. "لطيفة وسهلة" يقول الأب لابنه

بينما الولد يدفع المنشار في الخشب، "القوة لا تجدي نفعا". وفي مشهد آخر تطوي الزوجة وتشم رائحة ملاءات بيضاء على نحو يصعب تصديقه في غرفة النوم، وتبدو وكأنها انتقلت إلى حالة انتشاء بانشغالها في الأعمال المنزلية! حتى تسمع صوت زوجها مباشرة خارج شرفة غرفة النوم. فقد جرح الزوج يده وهو يصلح بعض الأشياء على سطح المنزل، ومنحهما المخرج دقيقة لتبادل نظرات محبة – الزوجة في مكانها الصحيح (غرفة النوم) وهو في مكانه (يعمل في سطح المنزل). وفي فلاش باك آخر نرى الزوجين في انتظار نتيجة تحليل منزلي للحمل، النتيجة، بالطبع إيجابية برغم أن الزوجين لم يخططا لإنجاب مزيد من الأطفال.

وبرغم اللجاجة المزعجة للفيلم تأكيدًا على قوة هذين الأبوين، بالكاد يخفي الفيلم القلق المركزي له – القلق الذي يشاركه فيه الكثير من أفلام ٩/١١- القلق من أن يصبح الأب عاجزًا بسبب الهجمات، أو ما هو أسوء، أن يتكشف الأمر عن أنه كان عاجزًا منذ البداية. وطالما أن مخرج الفيلم هو أوليفر ستون، يتمكن الرجلان بطريقة أو أخرى من الخروج من تحت الأنقاض على نقالات. ويُستخدم فن الفلاش باك في الفيلم للتعبير عن فكرة أن الأداء الأمثل للعلاقة بين الجنسين مغروسًا في الماضي، وأن الحاضر لا يمكن، بما يقدمه من دليل مثير لأشد أنواع القلق على غياب الرجال و/أو الآباء، أن يضاهي يقينيات العلاقة بين الجنسين التي اتسم بها الماضي. ولا يثير الدهشة أن يقوم مخرجو الأفلام بعد هجمات ٩/١١ المروعة بالتعبير عن الحنين الفوري العاجل للماضي القريب، بيد أن المذهل في الأمر هو تحول هذا الحنين إلى رغبة في آباء أشداء جبابره.

وكانت الدراما التليفزيونية لـــDenis Leary باسم Rescue Me (التي عرضت للمرة الأولى عام ٢٠٠٤) واحدة من معروضات الثقافة العامة التي حاولت التحرك وراء التمجيد البسيط لقوة الذكر. وبينما كانت سوزان فلودي محقة بلا شك حين أشارت إلى أنه حتى أواخر عام ٢٠٠٧ "لم يكن هناك فعليًا ولا فيلم ولا دراما تليفزيونية ولا مسرحية ولا رواية حول ٩/١١ قد شرعت في البحث فيما كانت تلك

المأساة تعني بالنسبة للروح القومية"(2)، فقد حاولت بالفعل الدراما التليفزيونية Rescue Me، مع درجة عالية من التردد في الالتزام بموقف، البحث عن تعبير أكثر دقة وتعقيدًا عن الذكورة المجروحة. وحجة فلودي المركزية في كتابها The Terror Dream ذات علاقة بكيفية ترجمة الضعف الذكري المتصور في لحظة الهجمات إلى التعبير المألوف عن العجز الأنثوي وعن الشجاعة الذكرية البالغة. ووفق تقدير فلودي فالمشهد الثقافي بعد ٩/١١ قد تبعثرت في أرجاءه حكايات عن نساء لا حول لهن ولا قوة وعن رجال أبطال، تلك القصص المأخوذة عن روايات السبي والعبودية – التي يرجع شكلها الأصلي إلى الأدب الأمريكي الذي يتناول نساء بيضاوات يتعرضن للخطر من رجال ذوي بشرة أقل بياضا.

ومرجع خِدَع السوق الثقافية هذه، وفق تقدير فلودي ، هو التحدي الرئيسي الذي فرضته هجمات ٩/١١: فما قيمة "المنقذ بدون شخص يقوم بإنقاذه؟"(53). وعرض Leary، من عنوانه وإلى كافة تفاصيله، يرفض المتع البسيطة التي تبعثها أوهام الإنقاذ الذكري. وعنوان العرض (أنقذني/المترجم) مألوف للجمهور بسبب أغنية Fontella Bass الشهيرة عام ١٩٦٥التي ترويها امرأة يئست من عودة رجلها الهائم على وجهه. وفي مجموعة المشاهد الأولى يؤكد المسلسل أن Tommy Gavin(الممثل الذي لعب دور البطولة/المترجم) أكثر من أي شخص آخر بحاجة لإنقاذ: فهو مدمن خمور مفطور القلب بسبب انهيار زواجه، وهو يرى شبح أفضل صديق له (وابن عم) الذي قضي في البرجين في ٩/١١. وبينما في المسلسل سعي دائم للتوصل إلى رؤية أعمق للتكلفة الباهظة للتبجح الذكري، نجده يرتع بانتظام في حظيرة امتيازات المذكر – وأبرزها تحويل النساء إلى سلع وإلى مسرات أحاديث في الغرف المغلقة.

بيد أن الجانب الذي يسبر أغواره العرض بعمق أكثر من سواه هو الوحدة التي تسم عالم الذكر. وفي دراستها توجه سوزان فلودي انتباهنا بدقة متناهية إلى أن قصص ٩/١١ تنهل من البئر العميق لمصادر الثقافة الجماهيرية ذات العلاقة

بإنقاذ النساء – من الحكايات الأصلية للسبي الهندي إلى الأفلام الغربية في الخمسينيات (وأبرزها فيلم The Searchers[١]). بيد أن هذا التقييم ينقصه الاعتراف بأن هذه الحواديت كانت باستمرار تقدم للجماهير صورة المنقذ كشخصية منعزلة وحيدة، والصورة الأيقونة في فيلم The Searchers هي جون وان في دور إيثان إدوارد الذي يقف في نهاية الفيلم عند مدخل منزل ابنة أخيه الذي أنقذه وحيدًا عاجزًا عن عبور عتبة الفضاء العائلي. ونفس الأمر قام به بطل Leary في مسلسل Rescue Me حيث وجد نفسه يحمي أعضاء الأسرة الآخرين فيما عجز عن الانخراط الكامل في حماية نفسه.

وربما يأتي التعبير الأمثل عن أوهام الأب بعد ٩/١١ في الفيلم الذي أشرت إليه سابقا فيلم "الفرخ الصغير"، ولعل أول شيء يتبادر لذهن المرء عن هذا الفيلم هو أن السماء، وبعكس طبيعتها الممتدة لقرون منذ أسلاف أسلافنا الفولكلوريين، تسقط. والأمر الثاني هو، كما أوضحت سلفا، أن السماء الساقطة لن تسبب أبدا أية أضرار دائمة. والموضوع الرئيسي للفيلم هو العلاج – العلاج الذي يستهدف إعادة التأكيد لمشاهديه على أنه في نهاية المطاف سيظل الآباء متواجدين هنا من أجل أبنائهم، بشكل خاص حين تسقط السماء. ويدور جزء كبير من الفيلم حول أن "الفرخ الصغير" ووالده يجدا دائمًا استحالة في فهم بعضهما البعض. ففي بداية الفيلم عندما صرخ "الفرخ الصغير" صرخته الشهيرة "السنديان.. السنديان" التي أفضت إلى إشاعة الفوضى والضوضاء في المدينة، عامله والده معاملة الهستيري المضطرب. وطوال الفيلم يخوض الطفل "الفرخ الصغير" مغامرات ليصبح مفتول العضلات صارمًا (وليتقدم في مجال الرياضة) لكي يسعد والده بتفانيه في هذه

(١) The Searchers: فيلم أمريكي عرض للمرة الأولى عام ١٩٥٦ بطولة الممثل الأمريكي الشهير جون وان الذي لعب دور البطل إيثان إدوارد. ينتهي الفيلم بدخول أبطاله في الظلام إلى منزل الأسرة الذي تم إنقاذه ولكن يغلق الباب قبل دخول البطل الرئيسي الذي يُترك وحيدًا في الخارج فيولي ظهره للمدخل وينطلق إلى البرية.

المهمة. ولا يكف الفيلم عن الإشارة البصرية إلى فيلم ستيفن سبيلبرج حرب العوالم (الذي عرض عام ٢٠٠٥) وحين تأتي هذه الإشارات يصفق الفيلم مُحَيِيا. ومن الواضح أن "الفرخ الصغير" ، مثله في ذلك مثل فيلم ستيفن سبيلبرج، سوف يقدم عرضا عن الآباء الجهلة/سابقا/ الذين يتعلمون من أبنائهم كيف يكونوا آباء أفضل مما هم عليه. وفي فيلم حرب العوالم، الذي يلعب دور البطل فيه الممثل توم كروز، لا يكاد يكون هناك دور للأب راي فيرير العامل المُطَلّق في حياة أبناءه الذين- بينما يتحَدون الحقائق السوسيولوجية للطلاق في الولايات المتحدة - يبدو أنهم تمكنوا من تسلق السلم الطبقي منذ انفصال والديهما. ولا يعلم الأب شيئًا عن أبناءه، يمكنه "نقلهما بالمعدية" بعيدًا عن القوة الغازية ولكنه يعجز أمام الحساسية التي أصابت ابنته من طعام تناولته فسبب لها اعتلالا عنيفًا وأمام رغبة ابنه في أن يصبح رجلاً.

وفي فيلم "تقرير الأقلية" الذي عرض عام ٢٠٠٢ ، أول فيلم في ثلاثيته حول ٩/١١، يقدم ستيفن سبيلبرج صورة أشد قتامه للأبوة المحاصرة. وفي الفيلم يتحول البطل جون اندرتون إلى ضابط يؤيد الجريمة لأنه فقد ابنه الذي اختُطف قبل أن يبدأ الفيلم رواية القصة. ويمضي البطل وقتا طويلاً في مشاهدة أفلام فيديو منزلية قديمة عن ابنه المفقود وزوجته الغريبة لارا. ولقد خَلّف الاعتداء على أسرته جروحًا عميقة في نفسه - كما نرى - ولكن مع نهاية الفيلم يعود البطل مع زوجته، الواضح أنها الآن حامل فى لطفل جديد.

ويقدم فيلما "الفرخ الصغير" و"حرب العوالم" وعدا للمشاهدين بإعادة تشكيل دور الأب بعد هجمات ٩/١١- مع القبول بتوجيه حذر محدود النطاق من الجيل الأصغر. ويعد "الفرخ الصغير" الأطفال بشكل خاص بحدوتة سحرية قائمة على خرافة. ففي الفيلم يعود سبب اعتقاد الفرخ الصغير أن السماء تسقط إلى سقوط قطعة صغيرة من سفينة فضاء تعود لكائنات غريبة على الأرض. وعندما تعاود هذه القطعة السقوط مرة ثانية تثير هلعًا كبيرًا، بيد أن الفرخ الصغير يمكنه الآن

الوقوف هادئًا ويمكنه المساعدة على إرجاع هذا الكائن هذا الساحر الصغير الذي يكسوه الزغب إلى والديه اللذين تملكهما اليأس. وفي المشهد الأهم – مشهد "توحيد الأسرة" (الكائنات القادمة من كوكب آخر) توبخ الزوجة زوجها لاستخدامه "صوت كبير"، فعليه منذ الآن وصاعدًا تعلم الحديث برقة والكف عن بث الخوف في نفوس الناس. وهكذا يستبدل الفيلم الرؤية اليمينية ل١١/٩ كعَرَض من أعراض صدام الحضارات بصورة طفولية لطيفة لآباء يتقاتلون يمكن تهذيبهم إنسانيًا بفضل براءة أبنائهم.

وأصبح البحث عن "آباء جيدين بالقدر الكافي" – باستعارة مفهوم المُنَظِر السيكولوجي البريطاني D. W. Winnicott – إطارا رئيسيًا لفنون ١١/٩، وليس فقط في أفلام هوليوود مثل الفيلمين اللذين تناولناهما الآن. وفي رواية شيرمان ألكسي[1] المربكة التي صدرت بعنوان Flight عام ٢٠٠٧ نجد أشد أشكال التعبير مأساوية عن مفهوم "أجد–والدا–بأي– ثمن –كان". وفي هذه الرواية التي يرويها ولد بلا اسم (يسمي نفسه زيتس) يقدم المؤلف بطله مسافرًا في الزمن[2] يحتل أجسادًا عديدة عبر حياته بما في ذلك جسد مدرب طيران تصادف أن كان يدرب إرهابيًا. وتدور الرواية عن الإرهاب على مدار السنين، بداية من يوم سرقة البنك وعبر تَجَسُدِ البطل في شخصية كاستر. وفي النهاية، يحتل هذا الولد، الذي انتقل من منزل تبني إلى آخر، جسد والده بشحمه ولحمه – مشرد سكير من السكان الأصليين لأمريكا.

(١) شيرمان ألكسي: انظر هامش ٨٥.

(٢) تدور هذه الرواية شديدة التعقيد حول مراهق لا اسم له من السكان الأصليين لأمريكا الشمالية قضى شطرًا من حياته متنقلاً في منازل آباء بالتبني حتى سُجِن، وفي السجن التقى بصديقه جوستين الذي دفعه لسرقة بنك معه. وكأن البطل يترأى له نفسه متجسدًا في شخصيات أخري بما في ذلك مدرب طيران وطفل هندي أبكم هو كاستر المشار إليه.

والرحلة إلى الوالد الهندي الغائب ليست موضوعًا جديدًا في كتابات شيرمان ألكسي، ولكن في هذه الرواية تتخذ الحكاية منحى مفاجئ حيث يتبنى المؤلف رؤية تقليدية عن الأبوة البيضاء العذبة. وفيما يمكن اعتباره أغرب التحويلات في عصر ما بعد ٩/١١، يبدو أن شيرمان ألكسي قد أصبح نصيرًا لتكاتف وطني لا يقبل الطّعن فيه. وفي الكتاب (وفي اللقاءات العلنية حول الكتاب) يشير المؤلف إلى أن العنف يولد عنفا وأن مرتكبي العنف هم أيضا ضحايا للعزلة والوحدة وسوء الفهم.

وفي روايته يقدم لنا شيرمان ألكسي أبوين من البيض كحل نهائي لكل الآلام التي تجرعها زيتس. وهكذا يحل الولد نهائيًا مع أخيه وأخته بالتبني في منزل الضابط دايف رجل الشرطة الذي أهتم بقضيته وتبناه. واتفاقا مع موضة ما بعد ٩/١١، يتضح أن منقذه الأخير، أخوه بالتبني، "رجل إطفاء". ويلاحظ زيتس أيضا أن "الزوجة ترتدي ثياب ممرضة". وبعد الانتهاء من ترتيب وضعه الجديد، يقول الضابط لزيتس إنه بعد: "العمل اليوم، أفكر أن علينا الذهاب جميعًا – الرجال – إلى لعبة البحارة". ويتقبل زيتس، المتمرد سريع الغضب على طوال التحولات والأجساد التي احتلها على مدار الكتاب، هذا المنحى الجديد قائلاً: "دايف أيضا سيرعاني. أعتقد أن هذا أمر منطقي... نعم أنا بحاجة لأكبر عدد ممكن من الآباء". وتُعلِب "الزوجة" "الفاكهة والخضروات" للرجال ليأخذونها معهم، الأمر الذي يتعلم منه زيتس كيف يعيد تنظيم وضعه وحل مشاكله (6—174).

وليست هذه رواية للشباب اليافعين يمكن أن تأتي لاحقة لرواية شيرمان ألكسي The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian. لقد وضعت Joyce Maynard كتابًا عن الشباب البالغين بعد ٩/١١ بعنوان The Usual Rules ويدور أيضا حول البحث عن آباء. وفي هذا الكتاب فقدت "ويندي" الشخصية الرئيسية ذات ال١٣ربيعًا والدتها، التي كانت تعمل في مركز التجارة العالمي يوم ٩/١١. وبعد أن عاشت ويندي طوال سنوات مع والدتها وزوجها "جوش" الذي كان يرعاها، تخوض الآن حياة جديدة مع والدها الحقيقي "جاريث" الذي عاد للظهور مطالبًا

بابنته بعد وفاة أمها. ومثلما يحدث في رواية Flight، فالدواء الشافي لكل الأمراض بعد ٩/١١ في رواية The Usual Rules هو – أبوان. وهكذا وبعد الانتقال من نيويورك إلى كاليفورنيا للعيش مع والدها (ومثلها مثل الشخصية التي سُميت على أسمها في Peter Pan[١] من المتوقع أن تصبح ويندي الأم البديلة). ومع نهاية الرواية تتوصل ويندي وأبواها إلى كيفية تحول الجميع معًا إلى أسرة. ومثلما يحدث في الكثير جدا من أعمال الفن الجماهيري بعد ٩/١١، تفترض الرواية مباشرة أن الآباء الأمريكيين هم على حد سواء مشوهين للغاية، وصلبين فيما يتعلق بالأساليب العصرية لتنشئة الأطفال، وقادرين على ممارسة الافتداء وإنجاز الوعد في أعمق أشكالهما.

بيد أن فنون ٩/١١ لا تفتقر إلى رؤى عديدة أكثر دقة للرجولة والأبوة مما تقدمه هذه القائمة من الآباء المستعدين للافتداء. ولقد استغل عدد من الأعمال المهمة – بمعيار الشريعة الناشئة ل ٩/١١– الهجمات لمحاكمة الآباء المشوهين. بيد أن أحدًا لم يتناول عبادة الأب التي تطورت بسرعة شديدة من رماد "الأرض صفر" بنقد حارق مثلما فعل شيرمان ألكسي الذي يسمح في قصته القصيرة عام ٢٠٠٣ بعنوان "هل لي بشاهد" لأحد شخصياته تصور أن يموت والده البشع في مركز التجارة العالمي كنوع من الأضرار الجانبية المظفرة للحدث. وفي هذه القصة يقدم المؤلف شخصية بلا اسم تنجو من هجوم انتحاري بقنبلة في مطعم في سياتل. هي معتوهة–وربما كانت معتوهة قبل الهجوم – تمشي هائمة على وجهها في الشوارع قبل أن "ينقذها" رجل يأخذها إلى شقته ليرعاها.

وهنا كما أشرت في مقدمة الكتاب، يطيح الكاتب بكل ما يتسع له موضوعه من مفردات الخطاب الأمريكي بعد ١١/ ٩ المتعلق بالتقوى والمثل النبيلة المرتبطة بها. فالمنقذ ليس نبيلاً كما قد يبدو: إنه يعمل في مجال تطوير برامج الصوفت واير

---

(١) Peter Pan أو The Boy Who Wouldn't Grow Up اسم مسرحية للكاتب الإسكتلندي المسرحي والروائي James M. Barrie صدرت عام ١٩٠٤ وبطلتها ويندي.

وكان أثناء أحداث ٩/١١ يعمل على تطوير لعبة إليكترونية عن أول من يطلق النار، وفيها يقوم لاعب بدور إرهابي ويهاجم إما "سوق تجاري للتسوق أو كلية أيفي ليبج للرياضة أو مركز التجارة العالمي"(87). ولم تتوقع الشركة التي يعمل فيها فقط أن يثار جدل حول اللعبة، بل حسبت بالدولار حجم زيادة المبيعات التي ستنجم عن هذا الجدل. وكان هذا الرجل يعيش في أعقاب انهيار زواجه – علاقة فشلت، على الأقل جزئيا، بسبب رغبته في أن يضع فوق أي اعتبار آخر التسلية والضحك.

وليست المرأة التي "أنقذها" من قنبلة سياتل هي الأخرى نبيلة أو ضحية مقره بالصنيع. إنها ناقدة لاذعة للأساليب الأمريكية في الحديث عن، وردود الفعل على، الهجمات. وهي تتذكر حين كانت في مكتبها بشركة المحاماة الخاصة بها في ١١ سبتمبر حين كانت تشاهد على شاشات التليفزيون سقوط البرج الأول، وبدلا من أن تردد ببساطة تعويذة "كم يشبه الأفلام" تذهب هذه المرأة أبعد كثيرًا من ذلك: "لقد تَذَكَّرت[1] ... كيف... أغلقت عينيها واستمعت إلى الأنين المؤلم لزملائها وتساءلت لماذا تبدو هذه الأصوات مثيرة جنسيًا. لقد اعتدنا على مشاهد الجنس على شاشات التليفزيون حتى إن كل شيء على شاشات التليفزيون تحول إلى شيء مثير جنسيا" (88). إنها تشعر بالاشمئزاز من وطنية زوجها التي جاءت كرد فعل انعكاسي بعد الهجمات، وهي غير قادرة على تصديق أنه لم يمت من "المفارقة المسمومة" بعد وضع الأعلام على "كل شرفة من شرفات منزلنا". "أي نوع من الهنود هذا..." تساءلت "الذي يضع اثنين وعشرين علمًا على شرفات منزله"(91).

وتذهب البطلة أبعد وأبعد بينما تروي لمنقذها بصخب أو بخرف حقائقها التي تبدو أقل وأقل ارتباطًا – بطريقة معينة – ب٩/١١ وتنهل أكثر وأكثر من سنوات حياتها كامرأة تحت قبضة "أبوية". ومع زوج جاهل وابنين جاهلين، كانت

---

(١) المرأة معتوهة لكنها بدأت تتذكر بعض الأحداث التي مرت بها الأمر الذي يبرر النقاط الكثيرة هنا.

هذه المرأة على حافة انهيار عصبي منذ فترة. وتروي هذه المرأة المجروحة، أنها على سبيل التجربة كانت قد بدأت تؤخر موعد العشاء ٥ دقائق يوميًا حتى كان رجالها الغافلين في النهاية يتناولون عشاءهم في الساعة الحادية عشرة ليلاً، ويواصلون صراخهم وهم يشاهدون برنامجًا رياضيًا على شاشات التليفزيون. "لقد مشى الرجال على القمر وكتبوا هاملت ورسموا روائع اللوحات ولعبوا البيانو مثل جلين كلاود" بينما آخرون، مثل زوجها وأبناؤها "بحاجة لتعليق قرون الوعل والأعلام على الحوائط". ومن الدروس التي تعلمتها على يد الذكورة الهدَّامة التي دمرت حياتها، ترى هذه المرأة الجريحة أن لا غرابة أن يقوم رجال آخرون "بتحطيم طائرات في مباني" (92). وبدلا من الوقوع في بعض رؤى الحنين لواجهة البيت كمكان لحب رومانسي وتنشئة لطيفة لأطفال، يصر المؤلف هنا على أن المنزل[١] هو مجال أول إراقة للدماء، حيث يتعلم الرجال التعبير عن السيطرة وحيث يرتكبون العنف بوصفه حقا طبيعيا لهم.

وتبلغ القصة ذروتها بتحطيم أقصى محرمات ٩/١١، ذلك القائل إن علينا جميعًا أن نتبنى مبادرات أجهزة الإعلام وأن نفهم أن كل شخص قضي في ذلك اليوم هو بطل. ومن حيث الجوهر، تردد شخصية المؤلف تعويذة شريرة على ضحايا ٩/١١ وتلعن "الأرض صفر". وتسأل رفيقها "ألم تسأم من كل الأخبار عن مركز التجارة؟ ألم تستنزفك كل قصص وعروض التليفزيون والوجوه الحزينة والسياسيين والذكريات والكتب؟ إنها شنيعة وداعرة، كلها، إنها الأسى العاهر"(91). وتَقْلِب الشخصية الرئيسية في القصة أمريكا تخليد الأبطال و "صور الأسى" رأسًا على عقب، لتصل إلى أن بؤرة الظلام ليست قادمة من الخارج، إنها في الداخل الأمريكي.

---

(١) Domestic هو المتعلق بالمنزل أو الأهل أو البلد أو الوطن.

وتبدأ المرأة الجريح بتناول عام للموضوع فتُذَّكر رفيقها مهندس الصوفت واير أن: "الأبراج كانت مكتظة برجال البنوك وسماسرة الأوراق المالية والمحامين. إلى أي حد هم شرفاء في رأيك؟" (89)، ومن هنا تبتكر رواية جديدة مرعبة ل١١/٩ تدعم فرضيتها بأن: "١١ سبتمبر يعني أشياء لم يدرسها أحد بعد":

لنقل إن ١٢٠٠ من الرجال قضوا في ذلك اليوم. كم من بين هؤلاء الفتية كان يخدع زوجته؟ بضعة مئات على الأرجح. كم منهم كان يضرب أبناءه؟ أضف مائة مثلاً، مش كده؟ ألا تظن أن أحد أبناء الزنا هؤلاء كان يغتصب أبناءه؟ ألا تظن أنه، في مكان ما بالبرجين، كان هناك ابن زنا آثم يتسلل ليلاً إلى غرفة نوم ابنته ويغتصبها آتيا إياها من الخلف؟ (89).

وتستغرق في تأملاتها قائلة: "بعد مركز التجارة العالمي، أصبح كل شيء يدور حول الضحايا الأبرياء، كل الضحايا أبرياء، وأنا واصلت التفكير – كنت أعلم أن واحدًا من هؤلاء الفتية في البرجين كان يغتصب ابنته... ي... غ... ت... ص... ب...ه ...ا... وقد يكون كان يغتصب ابنه أيضا. وكان يضرب زوجته" (92). ولتكثيف الرعب، تتصور هذه الناجية من القنبلة أن تلك الشخصية "بطل في العمل". ومع التقارير التليفزيونية الأولى التي تشير إلى احتمال وجود ناجين، تقوم زوجة هذا الشخص وأبناؤه "بالصلاة يتضرعون فيها إلى الله أن يكون قد قضى، أن يكون قد احترق حتى الموت، أو يكون قد قفز خارج شرفة فسقط صريعًا، أو ربما كان يركض على الدرج حين كان البرج ينهار". ثم، تنهي صخبها هذا وتسقط في إغماءة واضعة نهاية بليغة لحكايتها حين تقول: "ألا تعتقد أن هناك ابنة تهيم هناك على وجهها هامسة باسم أسامة بعجز وضعف ومشاعر دافئة؟" (93).

هذه الحكاية التي ترويها امرأة جُرحت أعمق ما يكون الجُرح ليس المقصود أنها حقيقية، وليس من المفترض أيضا إرجاع القالب القصصي لها لمعايير التوثيق. ولا يقدم المؤلف هنا أيضا "حقيقة ١١/٩"، ولكن احتمال ١١/٩. والعنوان المأخوذ عن لغة كنيسة يتم توظيفه ك "نداء ورد فعل" مُتَخيل، فرد الفعل الوحيد المناسب

هو "آمين". ووصية ألكسي لقرائه هنا وصية بسيطة للغاية وعميقة على حد سواء: انظروا بعدسات أخرى غير تلك التي تقدمها أجهزة الإعلام والمسئولون الحكوميون حتى هذه الآونة. وحكاية هذه المرأة ليست أكثر "واقعية" من الحكاية السائدة التي تُحَوِل كل الضحايا إلى أبطال وكل الموتى إلى قديسين. والموعظة الأخلاقية المروعة لهذه القصة هي أن ٩/١١ لا يُحَوِل كل أب إلى مضحي ومفتدي. والحقيقة التي تشغل بال شخصية ألكسي الرئيسية "واقعية" بقدر واقعية لعبة "أول مطلق للنار" التي اخترعها منقذها، وهي ليست موجبة لقدر أقل من الإدانة. ولكن إذا أخذنا بعين الاعتبار أن هدفها الحقيقي أن تلفت انتباه الناس للرعب الذي يسم حياتها اليومية – ذلك الشعور الكلي بالعجز الذي كان ينتابها حين كان زوجها الهندي يحول أبنائها الهنود إلى بحارة أمريكيين – يتضح لماذا كان هجومها على "أسطورة الأب" ل ٩/١١ قهريًا إلى هذا الحد بالنسبة إليها.

وتشير الشخصية الرئيسية في قصة ألكسي "هل لي بشاهد" إلى أنه ربما "استحق أن يموت" بعض هؤلاء المضاربين والتجار. وهذه المرأة كانت قد نجت للتو من هجوم بالقنابل، وقدم المؤلف للقراء كل الإشارات اللازمة لاعتبارها غير مسئولة عما تقول. ورغم ذلك فالفكرة المركزية لخرفها هذا – وهي تلطيخ أسطورة الأب – لا ينبغي نبذها ببساطة كهلوسة مجنونة. إذ يسعى المؤلف هنا لحفر فضاء ثقافي يتسع لمناقشة أسباب أحداث مركز التجارة العالمي، وكيف سيشكل هذا فهمنا للعنف الذي جرى يوم ٩/١١.

لم تفقد أي مؤسسة من موظفيها مثلما فقدت شركة السمسرة المالية Cantor Fitzgerald[١]، وبرغم الدور المريب لهذه الشركة في الاقتصاد العالمي

---

(١) Cantor Fitzgerald: شركة خدمات سمسرة مالية كوكبية، متخصصة في تداول السندات والاستثمارات المصرفية وإدارة الأصول وخدمات الوساطة المالية، وهي من أضخم ١٧ شركة تحتكر تجارة الأوراق المالية للحكومة الأمريكية بشكل مباشر، وقبل الأحداث كانت الشركة تسيطر على ربع الصفقات المالية (في مبالغ تصل إلى أضعاف الترليون).=

(الذي وصفه مونتي بروجان في فيلم الساعة الخامسة والعشرين بينما كان يحدث نفسه أمام المرآة بأنه مكرس ل"التوصل إلى أساليب جديدة لنهب للكادحين الذي يجري في الظلام") فقد غطت على هذا الدور بعد ٩/١١ عناوين قصة المدير التنفيذي للشركة هاوارد لوتنيك. ووفقا لتقديرات صحفية انتشرت على نطاق واسع، فضلاً عن كتاب النفاق الذي ألفه زميل سابق بالجامعة للمدير التنفيذي حول نهوض الشركة من قلب رماد "الأرض صفر"، فقد نجا المدير التنفيذي من الموت لأنه تصادف واصطحب ابنه في ذلك اليوم إلى المدرسة في أول يوم له بالحضانة.

ومن هذه "الفرصة الثانية" – التي حدثت بالصدفة – لبداية جديدة، استمدت قصة الشركة قوتها كحكاية المدير التنفيذي باعتباره أبا يرعى أبناءه – ليس فقط ابنه الحقيقي بل أبناء كل العاملين بالشركة. وعلى أساس الخطاب ما بعد – الصناعي الشائع الذي يعيد تشكيل مكان العمل ليصبح "الأسرة" أو "الفريق"، تمكن المدير التنفيذي من إعادة بناء الشركة كواحدة من شركات السمسرة "العاطفية" لما بعد ٩/١١. وبعد أن تلفح المدير التنفيذي بعباءة الوالد الجيد، رفع نفسه عن موضع الشبهات النقدية للسان David Harvey وعن الإدانة الغاضبة لقصة "هل لي بشاهد؟" ليحتل نفس المكانة المقدسة التي احتلها رجال أفلام: مركز التجارة العالمي والفرخ الصغير وحرب العوالم.

وفيلم الساعة الخامسة والعشرين للمخرج سبايك لي هو العمل الوحيد، من بين الأعمال البارزة، عن ٩/١١ الذي يقدم أب هو في آن مشوه للغاية، لكنه في أقل تقدير قادرًا، في السياق الممتد للخيال كما أشرت في المقدمة، على رعاية ابنه

=وتعرض مقر الشركة في نيويورك في الطابقين ١٠١– ١٠٥ للتدمير إبان أحداث ٩/١١، وذهب ضحية القصف ٦٥٨ موظفًا تصادف وجودهم بالمكاتب أثناء القصف، ويمثل هذا العدد ثلثي العمالة بالمقر، وأكبر خسارة في العاملين من أي مكان آخر بالبرجين. وبرغم ذلك تمكنت الشركة في أسبوع واحد من استعادة كامل طاقتها على العمل. ولقد تعهد Howard Lutnick المدير التنفيذي للشركة، والذي فقد أخيه في الأحداث، أن يبذل قصارى جهده لاستعادة الشركة لكامل قدرتها على العمل، وهو ما حدث.

على أروع نحو[1]. وجيمس بروجان الذي تعافى من إدمان الخمر ويملك باراً، وباره هذا أشبه بضريح لرجال الإطفاء حيث صورهم ورموزهم معلقة على الحوائط. وكان جيمس بروجان نفسه رجل إطفاء، ولكن من الواضح أنه ترك عمله بسبب مشكلة معاقرته الخمر. وعندما كان مونتي يتناول وجبة عشاء مع والده في الليلة السابقة على دخول الشاب السجن، ذكّر الوالد ابنه مباشرة كيف كان يعبد والده (وكيف أعتاد أن ينام وإلى جواره على السرير خوذة رجل إطفاء) وكيف خذله خذلاناً مميتاً والده الضعيف الذي لم يتمكن من تنشئة مونتي تنشئة جيدة بعد وفاة والدته. وحين دخل مونتي إلى دورة المياه ليبدأ الآن مشهد المرآة المخزي (الذي استمد إلهامه من عبارة روبرت دي نيرو "أنت تنظر إلي" في فيلم "سائق التاكسي" ومن فيلم سبايك لي نفسه باسم Do the Right Thing) أضاف مونتي والده إلى سلسلة تعاويذ اللعنة التي صبها على الجميع "...[2] أبي بكل إخفاقه غير المحدود، الواقف هناك خلف البار، يحتسي معلبات الصودا، ويبيع الويسكي لرجال الإطفاء، ويهتف لفريق بسبول برونكس".

وفي الصباح التالي، نرى والد مونتي في شقة الأخير جاء لاصطحابه إلى السجن البعيد عن المدينة، برغم رجاء مونتي له ألا يفعل. ويزعم الوالد أنه هو بحاجة إلى هذا المعروف -- أي أن على الابن أن يفعل هذا لأجل والده. ولكن سرعان ما يتضح أن لدى الوالد آخر هدية لمونتي، إنها حدوتة الغرب المتعلقة بمستقبل مونتي والتي بوسع جيمس أن يحولها إلى حقيقة، فقط لو وافق مونتي. وبينما يتوجها صوب الوست سايد هاي واي (West Side Highway) يطلب والد مونتي منه أن يوافق، وعندئذ سيتوجه صوب كوبري جورج واشنطن (الذي أطلق عليه هذا الاسم تيمنا ب"أبي" البلاد) ومن ثم غربا ليقود السيارة طوال بضعة أيام حتى يترك مونتي في مدينة صغيرة في الصحراء. وتطول وتطول ترنيمة الخيال

---

(١) يمكن مراجعة تفاصيل الفيلم في المقدمة وفي هامش ٤٠ .

(٢) Fuck my father.

هذه: ويعثر جيمس أخيرا على الأب الذي يتحدث الآن بصوته وهو يتصور الساعة الخامسة والعشرين التي لن يحصل عليها مونتي أبدا في واقع الأمر. ويسأل الوالد مونتي "هذه المدن الواقعة في الصحراء، أتعلم لماذا هي هناك؟ لأن الناس تريد الابتعاد عن مكان ما آخر. الصحراء لمن يود أن يبدأ من جديد" وصحراء جيمس بروجان هي اسم آخر ل"منطقة" Huck Finn– المكان الذي تهرع إليه عندما تحاصرك الحضارة.

ويتلاشي الحاضر الشنيع بينما يتوهم جيمس بروجان مستقبلا عظيما لأبنه. ونري مونتي يعلق كارت هوية جديد ويبدل اسمه ليصبح "جيمس"–ليصبح والده (تمامًا مثلما فعل زيتس). وفي هذا الخيال يصبح مونتي فعلاً والدا. وبعد مرور بضعة أعوام في الصحراء يطلب من صديقته ناتوريلن المجيء ومعًا يصنعان حفنة من الأطفال السمراء الجميلة. ثم تنتهي هذه السلسلة من الخيال، ليس هناك ساعة خامسة وعشرين. ونري مونتي مغطي بالدم منهارًا بينما يقود والده السيارة ذات الدفع الرباعي منطلقا به إلى السجن مع علم أمريكي يرفرف فوق هوائي السيارة. وفيلم الساعة الخامسة والعشرين قطعة فنية أعمق في تأملاتها، لنقل من فيلمي مركز التجارة العالمي والفرخ الصغير، حيث يود الفيلم لو تساهل مع خرافة الأب التي شاعت بعد ٩/١١، ولكنه يقرر التوقف نهائيًا عن دعمها.

وهذا الحلم الجماعي الوطني بأب جيد أملى بالضروزة، على نحو لا يدعو للدهشة، اتفاقا ضمنيًا بتحويل الأمهات إلى شيء غائب أو لا قيمة له. وشهدت الصحافة الجماهيرية فترة محدودة نسبيًا تميزت بإضفاء طابع مثالي على أرامل ٩/١١ (وأطفال ٩/١١)، بيد أنه كان شهر عسل قصير. وعندما بدأت أربعة أرامل معًا (ثلاثة منهن من زوجات موظفي شركة Cantor Fitzgerald) في إثارة قضية فتح تحقيق في الكيفية التي نجح بها الإرهابيون في تنفيذ الهجمات بينما الحكومة الأمريكية لم تدر عن الأمر شيئا، تحولت هذه السيدات من "أرامل مكلومات" إلى

"فتيات نيوجرسي". ولنشاط فتيات نيوجرسي يعود الفضل في إنشاء لجنة ٩/١١[1]، التي ترأسها حاكم نيوجرسي الأسبق توماس كين، وتم تكريمهن تباعا (مثلما فعلت مجلة Ms على سبيل المثال والتي أطلقت عليهن نساء عام ٢٠٠٤)، فيما استهجن سلوكهن مذيعي برامج الراديو اليمينية. وأيا كان، فقد دفعهن إلى الساحة العامة أزواجهن الراحلين وليس أطفالهن الأحياء أو فطنتهن السياسية.

لكن في فنون ما بعد ٩/١١، لا يمكن أن تضاهي الأمهات اللواتي يتحملن المسؤولية الآباء الجبارين – أحياء كانوا أو أموات. ولقد أنتجت صناعات الثقافة في المقام الأول الأب البطل والأب البديل المنصف المستقيم. وأكثر النماذج إثارة للضحك هو ذلك الذي يطالب بالكف عن إلقاء الرجال – أي رجال كانوا – في مشاكل كالتي تواجه الشباب الأمريكي في الأعوام التي تلت ٩/١١. ويتبادر إلى ذهني هنا مباشرة شخصية الروائي John Updike ذلك المرشد المستشار الجاهز Jack Levy، وأحمد المتعطش لوالده الغائب الذي يكره والدته تيريزا لأنها تمارس الجنس والذي يتجنب كارثة فقط عندما يأخذ Jack Levy بيد ثابتة عجلة قيادة حياته.

وليس بالطبع كل الفنانين الذكور يكرهون النساء بالدرجة التي تميز أعمال Updike بل إن بعضهم نجح بتفوق الإطاحة بالمرسوم الثقافي القاضي بتمجيد الآباء وطمس دور الأمهات ليقدموا أعمالا تمجد دور المرأة. ورواية Extremely Loud and Incredibly Close عام ٢٠٠٥ للكاتب Jonathan Safran Foer ربما هي الأكثر تعقيدًا والأكثر حصولاً على جوائز من بين أعمال ما بعد ٩/١١ حول أسطورة الأب. هنا نشاهد طفلاً في التاسعة من العمر يطارد ما تبقى من إمكانيات أخيرة

---

(١) 9/11 Commission أو The National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States, اللجنة الوطنية لدراسة الهجمات الإرهابية على الولايات المتحدة أنشئت في ٢٠٠٢/١١/٢٧ لإعداد تقرير كامل عن الملابسات التي أحاطت بالهجمات بما في ذلك الاستعداد للهجوم ورد الفعل الرسمي المباشر، والإجراءات اللازمة لمنع تكرار أحداث مماثلة، ولقد تعطل عمل اللجنة غير مرة بسبب التمويل حتى ظهر أول تقرير لها عام ٢٠٠٤.

للاتصال بوالده الذي قضى في الهجمات. وأوسكار، بداية، طفل يقلب رأسًا على عقب كل معايير السلوك المتوقع. ويقع في ارتباك عندما يسخر منه الأطفال في المدرسة حين يشير إلى قطته قائلاً "my pussy"[(١)]. وهو يعرف كل أنواع الأشياء التي يود لو لم يعرفها، لكن هناك شيء واحد لا يعرفه (فيما يظن) يود لو عرفه: كيف بالضبط مات والده. وأفضل جزء في الرواية، كما عرضته في الفصل الرابع، هو ذلك الجزء الذي يبحث فيه أوسكار في نيويورك عن قفل يمكن فتحه بالمفتاح الذي وجده بين متعلقات والده.

وتفاصيل هذا البحث غير ذات أهمية كبيرة. وإنما الأمر الذي ينطوي على مغزى هنا هو أن الكاتب يبني سيناريو يسمح لأوسكار بالاستمرار في عبادة والده المتوفى والحصول علي آباء راعيين في ذات الوقت (العجوز السيد بلاك (الطابق العلوي)، جده الحقيقي الذي افتقده منذ فترة طويلة، ومختلف أنواع البوابين والسائقين، ثم أخيرًا السيد بلاك نفسه) ولا ينسى أيضا السماح للولد بمصالحة حقيقية مع والدته في نهاية الرواية. ومن ثم يتضح أن كل البحث الذي أجراه أوسكار كان أمرًا دبرته والدته، في حين أن جزء كبير من الرواية يدور حول أن وحدة الطفل ورعبه يضاعفهما شعوره أن أمه قد نسيت وجوده. ولكن يتضح أن أم أوسكار تعلم كل خطوة خطاها وأنها كانت تحرسه وتحفظه آمنا طوال الوقت. وما قدمته إليه أمه هو في المقام الأول فضاء ليخلق فيه نصب تذكارية متخيلة لوالده عبر تكرار سرد القصص والنكات وأخيرًا عبر كتاب الأطفال السحري المعكوسة صفحاته الذي تنتهي به الرواية والذي يسمح للابن ببعث الأب حيًا. وبعكس فيلم مركز التجارة العالمي والكثير جدا غيره من النتوءات السطحية لما بعد ٩/١١ حول هراء التكاتف الوطني، تعلن الرواية عن نفسها كعمل مناهض، ولب الكتاب هو حلم بثقافة من شأنها حماية الأطفال ورعايتهم واحتضانهم.

---

(١) pussy: كلمة يستخدمها الأطفال أو عند الحديث مع الأطفال، وهي في ذات الوقت أشد أنواع البذاءة في الإشارة إلى مهبل المرأة.

وإذا كانت الرواية معنية في نهاية المطاف بمنح أمهات ما بعد ٩/١١ سلطة تقديم الأمن والرعاية في العائلة (وهو التحدي الأكبر في هذا الميدان الثقافي مما قد يبدو للبعض) فإن فيلم "ميونخ" لستيفن سبيلبرج يوسع دائرة النظر أكثر. وفي هذا الفيلم المؤلم ترتبط الأمومة على نحو مهلك بالوطن. يبدأ الفيلم باختيار الزعيمة الإسرائيلية جولدا مائير لضابط الموساد الإسرائيلي أفنير لقيادة فريق من القتلة للثأر من قتلى الرياضيين الإسرائيليين في أوليمبياد ميونخ عام ١٩٧٢. والفيلم عبارة عن تحقيق طويل في معنى الثأر والحلول الوسط، كما تصف الأمر جولدا مائير، وأن "كل الحضارات قد توصلت لضرورة التفاوض... كل بأولوياته الخاصة". ويحدد هذا إطار ٩/١١، فيوضح سبيلبرج – منذ المشاهد الافتتاحية للفيلم المتخمة بلقطات من الإعلام عن عملية الاختطاف وحتى اللقطة النهائية لبرجي مركز التجارة العالمي منصبين ينذرا بشر مستطير في مطلع سبعينيات القرن الماضي – أن الفيلم بالفعل يدور حول المغامرات العسكرية الأمريكية بعد ٩/١١.

والفيلم من حيث الجوهر تحقيق فيما يحدث حين تُرَحّل المشاعر الأسرية إلى الساحة الوطنية. ومنذ بداية الفيلم وحتى نهايته تعلم زوجة ضابط الموساد المشاهدين فهم التزام الضابط بالقضية الإسرائيلية بوصفه نوعًا من السلوك التعويضي الناجم عن ترك أمه له في الكيبوتز بعد أن فُقِدَ والده البطل. ومثله في ذلك مثل رواية Extremely Loud and Incredibly Close تقوم في فيلم ميونخ أم جبارة بتسهيل عملية بحث الابن عن الوالد الغائب (بمعنى أقل حرفية هنا ولكن ليس أقل ترابطًا منطقيا). وتظهر أم أفنير على الشاشة سريعًا بضعة مرات بشكل رئيسي لتقول له أن يفعل ما يجب عليه فعله لقتل الفلسطينيين، و"أنت تفعل هذا"، تقول له، "لتكريم الموتى اليهود الذين قضوا في الهولوكوست الذين أرادوا فقط أن تكون هناك إسرائيل وأن يكون هناك أفنير"، "أنت من صلينا من أجله" تقول والدة أفنير له. ولا ينفصل الإخلاص لتقاليد الأسلاف، في رؤية والدة أفنير، عن القتل. وعندما يلتقي أفنير بالفلسطينيين في منزل يوناني آمن ويسأل علي الفلسطيني: "هل

تفتقد فعلاً شجر زيتون والدك؟" يتضح أن الإسرائيلي قد بدأ يشك في ولاءه الأعمى للرسالة الأصلية لوالده.

ورفض الوالد (الغائب) واحدة من أهم الإسهامات التي يقدمها فيلم ميونخ للفنون الأمريكية بعد ٩/١١. ويرفض أفنير أيضا الوالد الراعي برفضه اللجوء إلى شاهبندر المرتزقة الذي كان يمد فريقه بالمعلومات التي يتلقاها بدوره من "البابا" الفخري. والفكرة الجديدة الشجاعة للفيلم تتلخص في هجرة العبادة السهلة للأب التي كثيرًا ما يرددها فن ٩/١١ والإصرار بدلا من ذلك على أن مهمة أفنير هو أن يصبح أبًا حقيقيًا لأبنه الحقيقي. وبعيدًا عن قوائم الرواتب الإسرائيلية، يستقر أفنير في بروكلين، مع برج التجارة العالمي تفصله عنه مياه[1]... تذكيرًا كما يقول أفنير نفسه بأن: "ليس هناك سلام في نهاية هذا الطريق".

* * *

وكثيرًا جدًا ما يعتمد فن – الأب ل٩/١١ على نفس المستوى العاطفي السطحي الذي جسدته الصورة الشهيرة لStanley Stearns عن جون جون كينيدي وهو يحي نعش والده، حتى تحولت محاولة التوصل إلى استثناءات لهذا التوجه العام تساعد على تتبع الخطوط العامة للقصة الأكبر إلى نوع من الرياضة الشاقة للغاية. ولا ريب أن هذه الاستثناءات تتضمن أمهات جليلات وأمهات بديلات، وغالبًا (ولا يدعو هذا للدهشة) ما كانت هذه الشخصيات من صنع نساء. وتتضمن قائمة أُمهات ٩/١١ الراوية في أغنية "Faraway" التي أصدرتها عام ٢٠٠٢ فرقة الروك بنك الهندية SleaterKinney وفيها تُمَرِض الراوية طفلها بعصبية بينما هي غارقة في تأمل الواقع المريع حيث يختفي الرئيس بوش بينما يندفع رجال الإنقاذ إلى البرجين ليلاقوا حتفهم، وأيضا شخصية ريناتا عند الكاتبة لين شارون شوارتز (في عملها: The Writing on the Wall الذي صدر عام ٢٠٠٥) التي تحاول أن

(١) الإشارة إلى نهر هدسون في مواجهة مركز التجارة العالمي السابق.

تصبح أمًا راعية لمراهقة مشردة التقت بها في شوارع نيويورك بعد الهجمات وادعت أنها ابنة أخيها التي تاهت منذ أعوام مضت. وفي ذات الوقت الذي تنقذ فيه ريناتا – أو تختطف – هذه الشابة، تُعلم نفسها أيضا اللغة العربية. وعندما يطلب منها صديقها جاك أن تقول شيئا باللغة العربية، ليسمع وقع اللغة العربية، ترتكب ريناتا فعلاً كلاميًا بليغًا. ويدور ما قالته بالعربية حول حياتها الخاصة: "فقدت ابنة أخي عندما كانت في السابعة، ووجدتها الآن. موتى كثر واحد منهم عاد للحياة" (231). وعندما سألها جاك عما قالته ترجمت ريناتا هذه الرسالة الشخصية إلى اللغة العامة المنحطة المميزة للقوة الذكرية التي طالما سببت لها في الرواية حزنًا شديدًا قائلة: "لسوف نحارب الأشرار حتى الموت للحفاظ على أسلوب حياتنا المقدس".

وتتبع خيط هذه "الأمهات النموذجيات المستعدات للافتداء" يساعدنا على استكمال فهمنا للخطاب العام للفنون الجماهيرية بعد ٩/١١ من ناحية، ويشعر الكثيرون من ناحية أخرى أنه أشبه بالحاجة الروحية لكل من اتخمه خطاب الآباء. بيد أن الفنانين الأمريكيين في الأدب والسينما والموسيقى بينما كانوا يصارعون تداعيات ٩/١١، كان من النادر نسبيًا أن يولي أحدهم اهتمامًا جادًا بالأمهات. ولم تفسح الثقافة العامة الأمريكية أيضا مكانًا كبيرًا في هيكل عظماء الأمة بعد ٩/١١ للآباء غير البيض، وبالتأكيد لم يحدث هذا أبدا مع "الآباء العرب النبلاء" الذين كتب عنهم Naomi Shihab Nye[(١)] عام ٢٠٠١ قائلاً: "الذين يضحكون حول المائدة، الذين يجدون صعوبة مع العناوين، الذين يقفون في الخارج في الأمسيات وأياديهم في جيوبهم يحملقون في الأفق البعيد"(288).

والآباء، الذين يشكلون البؤرة الرئيسية لهذا الخطاب الثقافي، ليسوا بالطبع آباء بشحمهم ولحمهم، إنهم رجال وحسب. فضلاً عن أن استخدام التوليفة

---

(١)Naomi Shihab Nye: شاعر وكاتب أمريكي عربي، والعمل المشار إليه بعنوان A letter from Naomi Shihab: To Any Would-Be Terrorists .

الاجتماعية المتعارف عليها للأبوة هو طريقة مختزلة للإشارة إلى ما هو أبعد – إلى الأداء السليم للرجولة. وهناك بالطبع طرق أخرى لتحقيق هذا الهدف، مثل الجزء الذي عرضه المسلسل التليفزيوني Rescue Me بعنوان "Inches" في سبتمبر عام ٢٠٠٤. ويتتبع هذا الجزء عددًا من القصص، بيد أن محور الحدوتة هنا هو المنافسة التي جرت بين رجال الإطفاء في محطة الإطفاء لمعرفة أي من هؤلاء الرجال يملك العضو الذكري الأكبر. وبعد جدل طويل حول التكنيك الأمثل للقياس في هذه الحالة فاز في المنافسة رجل الإطفاء بيلي الذي سرعان ما قضى حتفه وهو يحاول إخماد حريق. ومباشرة بعد موته أفشى زميل له كان قد شارك في المنافسة على أكبر عضو لرجال الإطفاء الآخرين بطريقة القياس التي اتبعها بيلي ليفوز. وفي السطر الأول الواقعي جدًا من حوار جرى في جزء آخر من مسلسل Rescue Me يصور البطل يصرخ في مجموعة من المجندين الجدد قائلا: "أتعرفون كم هي كبيرة كرتي؟" والآن، فقط مع درجة أكثر وضوحًا من التصعيد، يقول المسلسل لمشاهديه أن أكبر قضيب يملكه أيا كان هو قضيب "رجل إطفاء راحل". ولقد ساعد المسلسل كنقد وكتعبير عن الذكورة الأمريكية ما بعد ٩/١١ على حد سواء في ترسيخ إعادة بناء الرجولة الأمريكية كأهم مهمة أمام مقاولين الفن في أمريكا.

ولقد شارك مغني الكونتري توبي كيث مشاركة كاملة مثله في ذلك مثل الآخرين في محاولة إعادة بناء الرجولة الأمريكية بعد ٩/١١. وكانت أغنيته"Courtesy of the Red, White, and Blue"[١] عام ٢٠٠٢ على حد سواء: احتفالاً بشجاعته هو الأبوية (حيث فقد عينه إبان تدريب له في الجيش الأمريكي) ووعدا منه بأن يحشر: "حذاءه في مؤخرة" عدو أمريكا المجهول. وألعن من هذا كان الدويتو اللاحق له مع Willie Nelson بعنوان "Beer for My Horses" الذي يندب فيه خسارة الذكورة الخشنة، وينادي بالإعدام خارج القانون ردًا على كل المحن التي تواجه أمريكا.

---

(١) اسم الأغنية بالعربية: انحناءة احترام للأحمر والأبيض والأزرق أي للعلم الأمريكي.

وأخيرًا، ليس بوسع فن – الرجل هذا، كله برمته، طمس حقيقة أن كل القوة الغاشمة للرجولة الأمريكية لم تكن كافية لتحييد المخاوف التي عمت عالم ما بعد ٩/١١. ومن فيلم "Nothing Man" للمخرج بروس سبرينجشتان حيث عامل إنقاذ يشعر أن ما تبقى من شجاعته هو فقط أن يقدم على الانتحار، إلى الوالدين المدمَّرين في فيلم Farenheit 9/11 للمخرج مايكل مور اللذين فقدا ابنهما في الحرب (بينما يرفض أعضاء الكونجرس حتى تصور أن يشارك أبنائهم في المعركة)، سيظل ٩/١١ وتبعاته يؤثر أكثر وأكثر كتحدي للأفكار الأكثر تقليدية عن السلوك "السليم" بين الجنسين. ولقد كان رد الفعل الأكثر مأساوية مما يمكن تخيله على قصة ٩/١١ عن الأبوة البطولية هو ما حدث عام ٢٠٠٤ في العالم الحقيقي، حين أشعل Carlos Arredondo النار في نفسه ليحترق أكثر من نصف جسده بعد أن بلغه نبأ وفاة ابنه الأكبر في العراق.

الفصل السابع

الصرخات(١)

في يونيه ٢٠٠٥ أصدرت فرقة محدودة الشهرة في منطقة سياتل تسمى فرقة SEAN أول ألبوم لها بعنوان Singers Ruin Perfectly Good Bands، والفرقة مكونة من آلات في المقام الأول ويظهر فقط Mike Peterson على الدرامز و Luke LaPlante الذي، كما جاء في موقعه على MySpace، يعزف "على بيانو إليكتروني تأتيه ضوضاء صادره من جيتار موصول بمكبر صوت". وتُصنف الفرقة إلى موسيقى تعرف ب grindcore(٢) أو كما تصف الفرقة الأمر: "جيري لي لويس

---

(١) Shout-Outs: يشير قاموس أكسفورد إلى انتشار المصطلح عام ١٩٩٠ في الولايات المتحدة بشكل خاص بين المعجبين والمؤدبين لموسيقى الراب، وأنه خاص جدًا بثقافة الهيب هوب إجمالاً. بينما في بريطانيا يرتبط المصطلح بالاهتياج والهذيان. وفي قاموس ماكملان مرتبط بالانفعال وارتفاع الصوت ومقاطعة طرف يتحدث، وفي كامبريدج مرتبط بالصوت العالي، ويصف ويبستر المصطلح بالتعبير المقتضب عن تحية أو مديح، فيما تصف الويكيبيديا المصطلح بالصرخة العالية المفاجأة تعبيرًا عن أي شيء بما في ذلك الألم أو الدهشة أو التعجب. وفي encyclopedia@com هو صيحة أو صرخة مفاجأة تعبيرًا عن تحية أو شكر أو اعتراف لطرف ما، شخص أو مجموعة أو هيئة، بأهميته وأنه دليل إجمالا على الاحترام. وظني أن الأصلح في السياق والأقرب للمضمون هو الصراخ أو الصياح، والمؤلف يستخدم المصطلح بمعنى أقرب للتهليل لو أن في الأمر مديح للسياسية الرسمية للحكومة الأمريكية وبمعنى الصياح والصرخات في إطار الحديث عن الثقافة الجماهيرية المعارضة.

(٢) Grindcore : نوع شاذ ومشوش ومتطرف وزاعق ومحظور من الموسيقى مرتبط بنوع موسيقي آخر يعرف بموسيقى Death Metal . وتتميز هذه الموسيقى بمشاركة دقات عنيفة مشوهه للجيتار تحدث بتأثير ربط الجيتار بأمبليفاير من ناحية وبيانو إليكتروني من الناحية الأخرى، وترافق الموسيقى دقات عنيفة على الدرامز.

يطحن النوى دون الحاجة لسفاح القربى". والأغنية الثانية في الشريط تشبه ما يمكن اعتباره أقرب إلى إعلان متعصب عن غاية ما توصلت إليها الفرقة في مكان ما بعيد في ليلة ليلاء. "كل شخص وبن لادن يعزف على الجيتار" يبدو العنوان من النظرة الأولى ببساطة خلاصة لفكرة "البيانو كجيتار" باعتبار ذلك هو ما يميز أصوات الفرقة. ومع عام ٢٠٠٥ حولت الفرقة عبارة "كل شخص وأخوه يعزف على الجيتار" إلى "كل شخص وبن لادن يعزف على الجيتار" الأمر الذي يبدو وكأن الفرقة تقدم به برهانا أكبر على انتشار الاستشهاد ب١١/٩ في الفن الجماهيري الأمريكي.

وفي الكلمة المألوفة "إخوه" بدل وتكرار في ذات الوقت، فطالما قلت "كل شخص" فقد أضفت بالفعل "أخيه" بيد أن مهمة الكلمة هي توضيح كم هي صلبة هذه المجموعة فيما تقوم عليه من قناعات. ومن حيث الجوهر فعبارة "أخيه" ليس لها معنى بحد ذاتها، هي فقط تقوم مقام التأكيد على – أو أنها سبيل للتأكيد على، أو للتنبيه إلى "كل شخص"، أما استخدام "بن لادن" محل "أخيه" فهو لفتة خطابية بليغة. وبما أن "بن لادن" قد أصبح يُستخدم بشكل واضح كاسم مستعار ل ١١/٩ وكل توابعه الكارثية، لذا يمكن اعتبار أن اسم أغنية هذه الفرقة يتم توظيفه للإشارة إلى أن ١١/٩ يمكن أن يكون – وقد كان بالفعل – مجردا من أي مضمون محدد منذ عام ٢٠٠١. ويُذكرنا عنوان الأغنية: "كل شخص وبن لان يعزف على الجيتار" بأن ١١/٩ قد تحول في بضعة أعوام فقط بعد الهجمات من مصطلح محوري مقدس نسبيا في اللغة الأمريكية الجديدة إلى شيء غير مستقر المعنى ينتشر على نطاق أوسع بكثير. وكاريكاتير التعرية السياسية لدونسبري الذي أشرت إليه في مقدمة هذا الكتاب يصف ١١/٩ كرد فعل شمولي على الأسئلة الثقافية كافة، ولكن في عام ٢٠٠٥ حين أصدرت فرقة SEAN أغنيتها كان ١١/٩ قد فقد الكثير من زخمه وقوته.

واستمرار الاستشهاد الآن ب٩/١١ – الذي لم يعد غالبا يرقى إلي مستوى "الصرخات" – هو اعتراف بشيء مهم، شيء يساعد على تحديد سياق وثقل الظاهرة، ولكنه لا يعكس بالضرورة تعبيرًا مستقلاً فنيًا أو سياسيًا أو روحيًا. هذا الشيء هو أن "٩/١١" بقى قائما بذاته في المشهد الثقافي الأمريكي المعاصر (كما أوضحت حركة حقيقة ٩/١١ وأكد الجدل الجاري حول إعادة بناء "الأرض صفر")، بيد أنه يصبح أكثر وأكثر قربًا من "الأبعاد الثلاثة" في السينما. فإرفاق "٩/١١" بأي منتج ثقافي هو طريقة سريعة لإضافة بُعد لما يمكن أن يبدو بدونه سطحيًا أو فاقد الحيوية. ولتوضيح الأمر سأستخدم هنا "عدسات" لتحديد جوانب الشبه، وإن اختلفت قليلاً: فأحيانا مثلا يسعى بعض المشاهير لالتقاط صور لهم وهم يضعون النظارات، برغم أن صورتهم لا تحتاج إلى تصحيح أو تعديل. هم يضعون النظارات لظنهم أن هذا يمنحهم سمة الشخص الجاد الرهيب، وهم عادة ما يفعلون ذلك بالضبط مثلما يروجون لأنفسهم في الأدوار الأكبر من قدرتهم على الأداء، أو تبريرا لأجور أكثر ارتفاعًا من ثقل الممثل.

نفس الأمر ينطبق على الفنون الجماهيرية والأدبية الأمريكية التي استخدمت "٩/١١" كعربة أكثر من محطة مقصودة. ولقد كان هذا يقينا المبدأ المحرك لحملة الانتخابات الرئاسية (عام ٢٠٠٧) لمحافظ مدينة نيويورك السابق رودولف جولياني الذي عقد الآمال على اعتلاء ٩/١١ وصولا إلى البيت الأبيض. وكان جولياني طرفا حاسمًا في عملية تقديس "الأرض صفر"، وفي خطاب له في أواخر سبتمبر ٢٠٠١ في افتتاح أول منصة عرض شُيدت على "الأرض صفر" أشار إلى الموقع قائلاً "الأرض المقدسة، الأرض المبجلة" ("Public Viewing Platform Opens," 2001). وبعمله هذا كان جولياني يشارك فيما أطلق عليه كيث فووت عالم الجغرافيا الثقافية عام ٢٠٠٣ "تقديس" المكان بعد الصدمة العنيفة (7). وبسقوط جولياني[١] عام ٢٠٠٧ كان أجدر به التحول إلى موضوع للسخرية واسعة النطاق

---

(١) انظر هامش ٧٠ حول رودولف جولياني.

بسبب حملته الانتخابية التي بدت للكثيرين قائمة على تعاويذ داعرة ل١١ سبتمبر. وعلى سبيل المثال كان رد فعل جولياني علي اغتيال الزعيمة الباكستانية بناظير بوتو في أواخر ديسمبر ٢٠٠٧ هو القول بأن هذه المأساة كانت بالنسبة له "تجربة خاصة جدا... لأنني عانيت بنفس القدر في ١١ سبتمبر" (Cooper, 2007). وكان السيناتور Joc Biden، الذي رشح نفسه أيضا في نفس الانتخابات، قد سخر من ممارسات جولياني الخطابية بأكبر قدر يمكن تصوره من الكفاءة حين أشار إلى أنه في حملة جولياني الانتخابية هناك: "فقط ثلاثة أشياء يذكرها في كل جملة: اسم وفعل و"٩/١١" ("Biden," 2007).

ولقد أصبح من الضروري عند فحص المشهد الثقافي المعاصر للفنون الأمريكية بعد ٩/١١ فرز تلك الأعمال المعنية مباشرة بفهم وتحليل الهجمات وتبعاتها الثقافية عن تلك الأعمال التي تستخدم ٩/١١ كصرخة. ولقد قام مارك هام عام ٢٠٠٣ بفحص موقع mp3.com ليكتشف أن ٥٢٠ أغنية تتخذ من ٩/١١ عنوانا لها، بالإضافة إلى ٨٣ استخدمت ٩/١١ أو رموزه الأخرى في عناوينها (Hamm, 2003)، فضلاً عن ١٥٠٠ أغنية حول الهجمات. وطالما قدمت الفنون الجماهيرية كل هذا الحجم من الأعمال، فقد أصبح ممكنًا إدراك أنه ليس كل ذِكر ل٩/١١ نفس القصد أو التأثير. وليس المقصود بتشبيه ٩/١١ في الفن بال "صرخة" نوعًا من الإهانة، إنه بالأحرى محاولة للإشارة إلى تغيير في الاتجاه (تحويله) من الاستخدام المحدود المعنى والمقدس للهجمات في التعبير الثقافي الأمريكي إلى مجموعة ممارسات فنية أكثر تعقيدًا وتنوعًا.

وإذا ألقينا شبكة عريضة على الثقافة الأمريكية، فلن يكون عسيرًا اصطياد كل أنواع الصرخات في وجه ٩/١١، والذي يتراوح ما بين أشكال التعبير المحترمة إلى أغرب أنواع خطط التسويق الثقافي. ولقد استخدمت في هذا الصدد فرقة الراب الجنوبية Nappy Roots سقوط البرجين في أغنيتها "Po' Folks" عام ٢٠٠٢ كجزء من حكاية النجاح الشخصي لأحد أفرادها، وفي هذا المعنى تقول

الأغنية: "شيء حدث لي مساء يوم الثلاثاء الماضي! إنه واضح وضوح النهار، يا صاح... إنهم... مع هذا... التجارة العالمي/ الآن، الشجاعة ليست الكلمة التي أبحث عنها...". وتحتفل أغنية "بن لادن" لفرقة Three 6 Mafia – وهي أقل زيفًا من الأغنية الأولى – بظهور نوع استثنائي ممتاز من الماريجوانا (هو خليط بين أنواع ثلاث أخرى من الماريجوانا) باعتبارها مقومًا ضروريًا من مقومات الحياة "قادم مباشرة من طالبان" على حد تعبير الأغنية. وهناك محاولات أخرى من جانب موسيقى الهيب هوب لاستخدام هجمات ٩/١١ لا سبيل لإنكار أنها كانت مهينة وقبيحة، من ذلك على سبيل المثال ما فعله Cam'ron مغني الراب من نيويورك الذي أضنى نفسه ليحظى بالاهتمام مسعاه للعمل مع فرقة The Diplomats التي كان ألبومها عام ٢٠٠٣ باسم Diplomatic Immunity يزاحم في السوق باعتباره ممثلاً ل"موسيقى ٩/١١". بيد أن الأكثر صراحة ومباشرة في هذا الصدد كانت محطة إذاعة نيويورك حين كانت تروج لإصدار أعمال عن المناسبة في ١١ سبتمبر عام ٢٠٠٧ فتصف تنافس المغنيين الأمريكيين Kanye West و 50 Cent في هذا المجال باعتباره معركة بين "البرجين التوأمين" للهيب هوب، وفي إشارات النشرات الإعلانية إلى الأمر وعدت المحطة الجماهير أن هذا اليوم سيشهد إعادة تشييد البرجين.

ولم يكن موسيقيي الراب الأطراف الوحيدة التي حاولت استثمار الصراخ في وجه ٩/١١. فقد ضم ألبوم عام ٢٠٠٢ لفرقة 3 لموسيقى الميتال أغنية بعنوان "9-11-2001" هي ببساطة دقيقة صمت!! وفي عام ٢٠٠٣ صدرت تنويعه تتراوح ما بين الروك البديل لفرقة Yellowcard بأغنيتهم المثيرة "Believe" (التي تنتهي بسطور مقتبسة عن Gettysburg Address) إلى فرقة Bottle Rockets الدعامة الأساسية لموسيقى الكونتري البديلة، التي قدمت أغنية "Baggage Claim" ("هجاء هذا أم حقيقة") التي تتحسر على حقيقة أن العشاق لم يعد بوسعهم العودة لبعضهم البعض على بوابات المطارات! (انظر في هذا الصدد الملحق رقم ٢ لقائمة أغاني ٩/١١ من هذا النوع في نهاية الكتاب).

ويمكن في هذا الصدد أيضا البرهنة على أن عددًا من أكثر برامج التليفزيون انتشارًا في العقد المنصرم قد استغل الإشارة الصريحة ل١١/٩ أو في أقل تقدير الإشارة الضمنية الواضحة. وبرنامج 24 التليفزيوني بمشاهد الرعب التي تفطر القلب، ومسلسل Lost بموضوعه الرئيسي الذي يدور حول مجموعة تقيم مجتمعها الخاص على جزيرة بعد تحطم طائرتها، كلاهما يستمد حيويته من قوة المشاعر التي رافقت هجمات ٩/١١ وتبعاته. وطالما أن التليفزيون يستمد الكثير جدا من قوته (من كوميديا الموقف إلى برامج "الواقع") من بناء سلسلة من الأعمال فوق البنية الأولى الثابتة، لذا فصراخ ٩/١١ يسري، وهو الأهم، في كل البنية الأولية لمختلف الأعمال، أكثر من مجرد عبارة يُستشهد بها باستمرار.

وأحد الأدلة على درجة تفشي صراخ ٩/١١ هو عدد الأعمال الساخرة من صراخ ٩/١١ التي انتشرت في الثقافة الأمريكية. وفي مطلع عام ٢٠٠٢، كما أشرت في الفصل الرابع، كان Lev Grossman في أحد أعماله يستكشف احتمال أن يكون بعض أهل هوليود "يحطون من قدر ٩/١١": وتطفو على سطح القصة تنويعه من أفكار ٩/١١، بما في ذلك واحدة منها يقدمها الكاتب كفكرة لعمل تسجيلي عن السخرية من الكَمُّون الذي يُحصد في أفغانستان ومن ثم يُستخدم لتتبيل الأكل الذي قُدِم في ذلك الصباح المميت في مطعم "نوافذ على العالم" بمركز التجارة العالمي. وفي الموسم الخامس لعرض Family Guy المسلسل المسرحي التليفزيوني الساخر للرسوم المتحركة تعلمت "لوي"، أثناء ترشيحها نفسها لمنصب عمدة المدينة، ترديد "٩/١١" قدر المستطاع للحصول على اهتمام جمهورها ودعمه. وفي مطلع عام ٢٠٠٨ في استعراض لصحيفة The Boston Globe لفيلم Cloverfield عن وحش ما، أدرجت الصحيفة هامشها الجانبي المعتاد عن الحقائق والإحصائيات الرئيسية للفيلم بما في ذلك وقت العرض والمخرج، وفي تبرير حصول الفيلم على جوائز أشارت الصحيفة إلى: "العنف والرعب واللقطات المثيرة التي تُصعِد مخاوف ٩/١١". وليس هناك مادة واحدة نقدية لصراخ "٩/١١" تضارع ذلك الحوار

الصغير المقتضب المدمر المؤذي والقوي في آن في فيلم الإثارة والتشويق الذي صدر عام ٢٠٠٧ باسم Gone Baby Gone. ويدور الفيلم حول أم من جنوب بوسطن قد توحدت لتوها مع ابنتها الصغيرة، التي اختُطِفت قبل بضعة أشهر. وتعيد الشرطة أماندا إلى والدتها هيلين ماكريدي التي تحتضن طفلتها بينما ميكروفونات الصحافة تندفع أمام وجهها لتقول وشعور بالنصر يرتسم على محياها: "شكرًا لكم جميعًا يا رجال الشرطة والإطفاء، مشاعري الآن أشبه بمشاعري يوم ٩/١١".

و"الصراخ" لا شك مأخوذ عن ممارسات الهيب هوب التي تُسَمِي الأصدقاء والأسرة والله أثناء الغناء وعلى أغلفة الشرائط وغيرها من المواد الدعائية بما في ذلك النسخ التي تقدم للإذاعة. وليس معنى هذا أن موسيقيي الراب اخترعوا الممارسة الثقافية المتمثلة في ذكر أسماء[1] الأصدقاء ليستمدوا منهم بعض قوتهم الثقافية أو حصصهم في السوق أو غير ذلك. ففي الثقافة الأمريكية المعاصرة تستمر هذه الممارسة في أشكال متنوعة وعديدة، بما في ذلك على سبيل المثال الأعمال الفنية التي تقدم محاكاة ساخرة للأحاديث التي تلقى في مهرجان الجوائز السينمائية Academy Award winner وما شابه من مناسبات وأعمال.

بيد أنه في ثقافة الهيب هوب تحديدًا اتخذ الصراخ طابعًا رسميًا كاملا كجزء من حزمة كاملة وكجزء من الفن نفسه. وفي دعاية الهيب هوب على أغلفة الشرائط، منذ ثمانينيات القرن الماضي، ظهرت قوائم موسعة من الصرخات على هذا وذاك من شخصيات وظواهر، حتى إنه لكي يتسع الحيز لها كان الخط المستخدم يضاهي في صغره الخط الذي يستخدمه قاموس أكسفورد. وعادة ما يقوم هذا الصراخ في الدعاية على الأغلفة وفي الموسيقى – في المقام الأول والأخير –

---

(١) المقصود أن يذكر المغني في أغنيته اسم مغني أو موسيقي آخر، بمعنى يقدم جزء من الأغنية ثم يصرخ ذاكرًا اسم ما، فتهلل القاعة وتصرخ استحسانًا أو استهجانًا.

بوظيفة، وفق تعبير الملكة لطيفة[١]، تكاد تقترب من التعبد، إنها تذكرة للمشاهدين بأن شيئا من هذه الموسيقى العظيمة لن يكون له وجود إلا بمشيئة الله. ويردد الموسيقي LL Cool J في أغنيته العنيفة القوية للغاية التي صدرت عام ١٩٩٠ باسم "Mama Said Knock You Out": "عليَّ شكر الله لأنه وهبني القوة لممارسة الهارد روك".

ولا شك أن الصراخ يقوم مقام التعبير عن التواضع والعرفان بالجميل إزاء الشخصيات التي يصيحون بأسمائها، ولكنه أيضا يتدخل في ترسيم السياق. وفي كل مرة يذكر فيها موسيقى الراب اسم موسيقي آخر استحسانًا أو استهجانًا (لأن الأمر يختلف في الحالتين) في تسجيله فمعنى هذا أنه يرسم تخوما مهمة لشيء ما. وذكر مؤدي ما اسم مؤدي آخر في قائمة مطبوعة أو مجرد ذكره بالصوت أثناء الأداء لهو طريقة لترسيخ أطر تلقي معينة في أذهان الجمهور. وفي أواخر ثمانينيات وبداية تسعينيات القرن المنصرم، على سبيل المثال، قامت حركة اللغات الأهلية[٢] في الهيب هوب (وتضم A Tribe Called Quest و Jungle Brothers وأيضا De La Soul والملكة لطيفة) وأعلنت عن تأسيسها عبر اللقاءات الإعلامية وعبر إعلان أطرافها في تسجيلاتهم عن قيامها، وأيضا عبر صراخ كثير في أغاني الهيب هوب يشير إلى قيام الحركة.

ويقينا أن الصراخ أصبح أمرًا لا مفر منه في عصر Web 2.0. في هذا الفضاء لمستخدمي الشبكة العنكبوتية حيث يشجع البلوجرز بلوجرز آخرين، وحيث تُنشر القوائم الطويلة للأصدقاء على Facebook، أصبح من المألوف ثقافيًا التأكيد على هوية المرء بذكر أسماء آخرين للتأكيد على انتماء الشخص لهذا التيار الثقافي أو الاجتماعي أو السياسي الذي يمثله من يصرخ باسمه. وبالتوازي مع كل هذا

---

(١) اسم الشهرة لمغنية الراب والممثلة الأفريقية الأمريكية Dana Elaine Owens.

(٢) Native Tongues Movement: حركة اللغات الأهلية ، مجموعة تأسست في ثمانينيات ومطلع تسعينيات القرن الماضي من فناني الهيب هوب ومحور أعمالهم هو القضايا الأفريقية.

الصراخ الفردي والشخصي تزايد استخدام ٩/١١ كصرخة، كمصطلح محوري لا يرقي تعريفه المختصر إلى أهمية وظيفته ك"مكثف". لقد أصبح "٩/١١" في الحياة الثقافية للولايات المتحدة الأمريكية منذ ٢٠٠١ مهمًا بقدر أهمية العناصر الأساسية في قواعد اللغة الأمريكية، وهو يُستخدم ليس فقط (أو غالبا) لما يعنيه بذاته ولكن أيضا لما يحدثه من تأثير. وبينما شاركت أطراف.ثقافية عديدة في استخدام ٩/١١ كطريق مختصر وسهل لإضفاء ثقل فني على أنفسهم أو أعمالهم، فمن الجدير بالذكر أيضا أن بعض صرخات ٩/١١ كان سعيًا لإسقاط الهالة الاستثنائية التي وسموا بها ١١ سبتمبر،- "يوم العار" بطاقة التعريف التي وصف بها كلينت إيستوود الهجمات على أمريكا في تليثون تخليد الأبطال الذي ساعد على تنظيم الأمة لدخول الحرب.

واستخدام ٩/١١ (أو أي من رموزه العديدة مثل "مركز التجارة العالمي" أو باختصار "التجارة العالمي" أو"البرجان" أو "بن لادن" وغير ذلك) كصرخة في الهيب هوب أدى وظيفة مزدوجة هي الإعلان عن غاية جادة وأيضا اتخاذ ذلك سبيلا لترويض الهجمات بكل تفردها المريع وتقريبها لأذهان الناس: باختصار فإن صرخة ٩/١١ في الهيب هوب هي بالأحرى طريق لوضع ٩/١١ في الهيب هوب، وليس العكس. وحين ضمنت Missy Elliott "عائلات التجارة العالمي" في ابتهال تفتتح به ألبومها بعنوان Under Construction عام ٢٠٠٢، أصبح واضحًا أن هذه المحاولة المبكرة إنما جرت لإدخال ٩/١١ في التاريخ الحاضر من حياة الهيب هوب و، في الواقع، لإسقاط تلك الهالة من التميز الكامل (والأبيض) التي وسموا بها المأساة.

"نعم، فيما الصفقة، أنتم جميعًا؟ أنا ميسي إليوت أقدم لكم جميعا كُتاب المجلات وقطط الإذاعة والمستمعين، أو الكارهين بصراحة للقديم، أقدم لكم قطعة صغيرة من ألبومي الذي عنوانه "تحت البناء". وتحت البناء تعني أنني عَمَل يتقدم

للأمام، أنني أعمل لبناء نفسي، أتعلمون! منذ مرت آليهيا[1] *رأيت الحياة آه، أكثر قيمة، أنظر إلى الكراهية والغضب كهراء لا قيمة له، أنت تنسى ما حولك من البراز القبيح عندما تدرك في طرفة عين أنك سائر في ممر الكنيسة رمز الزواج والسعادة وتدرك أيضا أن الكنائس نفسها تستخدم لرؤية المحبوب لآخر مرة. إننا جميعا من عائلات التجارة العالمي إلى عائلة* Left Eye *إلى عائلة* Big Pun *إلى عائلة* Biggie *إلى عائلة* Pac' *إلى عائلة الهيب هوب، إننا جميعا قيض الإنشاء نحاول أن نعيد، أتعلم، نعيد بناء أنفسنا"*

هنا تقدم لنا ميسي إليوت تاريخًا بديلاً للتاريخ المعاصر، تاريخ يمتد ليس، كما يريد له الكثيرون، من ٩/١١ وصاعدا، ولكن من ١٩٩٦ وحتى ٢٠٠٢. ويبدأ التاريخ قيد البناء من آليهيا التي توفيت في تحطم طائرة قبل ٩/١١ ببضعة أسابيع. وكانت موسيقى آليهيا مَعبر ميسي إليوت للشهرة، بظهورها ككاتبة ومنتجة ومشاركة في الغناء في شريط آليهيا بعنوان One in a Million (عام ١٩٩٦) الذي ساعدها على ترسيخ أقدامها كطرف رئيسي في ميدان الإيقاع الموسيقي والبلوز والهيب هوب.

وتاريخ العالم من وجهة نظر الهيب هوب، ذلك التاريخ النرجسي بجدارة الذي رسمت ملامحه ميسي إليوت، يضع في مركز الصدارة أولا آليهيا وثانيا مركز التجارة العالمي. وفي هذا الابتهال، يقوم الصراخ في وجه ٩/١١ مقام توضيح إن موتى مركز التجارة العالمي هم بنفس أهمية – ليس أكثر ولا أقل – موت Tupac Shakur و Biggie Smalls وLisa "Left Eye" Lopes (of TLC)

---

(١) Aaliyah Dana Haughton:(١٩٧٩-٢٠٠١) مغنية وراقصة وممثلة وعارضة أزياء أفريقية أمريكية، وزع أول ألبوم لها ٢ مليون نسخة وحصد مجموعة من الجوائز وكانت ما زالت في عمر الورود. توفيت في تحطم طائرة في ملابسات غريبة، وبعد وفاتها حققت شهرة عالمية مذهلة حيث باعت ألبوماتها الثلاثة قرابة ٢٣ مليون في أرجاء العالم. وتشير إليها ميسي إليوت كصديقة وزميلة عمل؛ حيث أصدرا معًا ألبوم.

وBig Pun[١]. وبالدعوة إلى "إعادة البناء" كنشاط حياتي لكل من يصله صوتها، يمثل صراخ ميسي إليوت في وجه ٩/١١ خلعا لرداء المركزية عن ذلك اليوم، سبيلاً لإسقاط مكانة ذلك اليوم غير المسموح بالتشكيك فيها باعتباره محدد لطبيعة العصر. وفي ذات الوقت، فذكر إليوت لــ٩/١١ يسمح لها بإنقاص ثقله الثقافي، وهو سبيل لاستخراج عصارة المجاز في عنوان الأغنية (قيد البناء) دون إخضاع متطلبات السرد (الأسى والتقوى وغير ذلك) لهذا الإطار الأوسع.

وقد يُحدث عنوان هذا الفصل والملاحظات التمهيدية لهذا القسم من الكتاب سوء فهم أو لبس في أذهان البعض. فبينما من السهل اكتشاف أن بعض الإشارات إلي ٩/١١ في الثقافة الجماهيرية والأدبية استغلال فج ليس إلا، تعد الصرخة شأنا مهما للغاية في موسيقى الهيب هوب، ومركزية للغاية بالنسبة للشخصيات التي تبنتها والمواقف العامة التي تعلنها، الأمر الذي يملي علينا توخي الحذر عند تحليل الإشارات الموسيقية إلى ٩/١١. ولقد جاءت بعض أعقد الإيماءات إلى ٩/١١ وأكثرها اضطرابا في الهيب هوب من إيمينن ، مغني الراب الأبيض، الذي جعل من جموحه الشخصي موضوعًا رئيسيًا لفنه. وفي ألبوم The Eminem Show الذي

---

(١) Tupac Amaru Shakur (١٩٧١-١٩٩٦): مغني راب وممثل وناشط سياسي أفريقي أمريكي كان أشبه بالأسطورة في عالم الراب وكانت تسجيلاته توزع بأرقام فلكية مثلا ٧٥ مليون نسخة حتى عرف بملك المبيعات في العالم. عني في تسجيلاته بالمشكلات والقضايا الاجتماعية والسياسية مثل العنف والعنصرية في أمريكا. تعرض ٥ مرات للاغتيال في مدينة نيويورك وسجن غير مرة وفي ٧ سبتمبر ١٩٩٦ اغتيل في سيارته من سيارة أخرى في لاس فيجاس بنيفادا وتوفى بعدها بستة أيام. Biggie Smalls : (١٩٧١-١٩٩٧) معروف أيضا باسم The Notorious B.I.G مغني راب أفريقي أمريكي شهير اغتيل في ملابسات غريبة لم يتوصل فيها التحقيق لشيء فقيدت ضد مجهول. Lisa Lopes (١٩٧١-٢٠٠٢) المشهورة ب "Left Eye" مغنية راب وكاتبة وعضو فرقة الراب الشهيرة group R&B TLC توفيت في حادث سيارة ضمت ٨ أشخاص وكانت الوحيدة التي قضت في الحادث. Big Pun (١٩٧١-٢٠٠٠): مغني الراب الأفريقي الأمريكي الشهير. توفى على إثر أزمة قلبية قيل إن الأطباء لم يتمكنوا من إسعافه بسبب وزنه الثقيل. جميعهم فنانون أفارقة أمريكيون شباب لامعون وموهوبون وواعدون، ومتمردون ومعارضون.

صدر في مايو ٢٠٠٢، وفي واحد من فيديوهات الموسيقى التي رافقت إصداره، ذهب إيمينن أبعد حتى من Missy Elliott في رفض التعليمات الإجبارية لفن ٩/١١ الذي كان مازال قيد البناء. وبعد تعليق ساخر مقتضب في افتتاح الشريط كان هدفه بالضبط "تسليك" إيمينن لحلقه ليشرع في الغناء، تبدأ الأغنية الأولى في الشريط باسم "أمريكا البيضاء" بالمقدم يصرخ قائلاً: "أمريكا" ثم تليه أصوات أزيز طائرة. ومن ثم وفي أغنية لاحقة على الشريط باسم Business يعلن الموسيقي أن "الهيب هوب هو وضع ٩/١١" – ومن المستحيل هنا عدم ملاحظة المعنى المزدوج للأرقام. وصيحات ٩/١١ في شريط إيمينن فوضوية ويناقض أحيانا بعضها الآخر: ففي بعض سطور أغنية "أبي جُنّ" على سبيل المثال يبني صورًا حول كل من: مختطِف على وشك أن يحطم طائرة في (ال؟) برج وطفلة صغيرة على متن طائرة على وشك الاصطدام بمركز التجارة العالمي!

وإذا كانت صرخات ٩/١١ عند إيمينن تبدو أحيانا كأنها، كما علق على ذلك أحد النقاد، "إحصاء مسيء لموضوعات لإعلان الخلاف معها" (Radosh 2002) فهي أيضا بمثابة رفض للملامح العامة التي تميز ثقافة أجهزة الإعلام الأمريكية: للحسية والإثارة والاهتمام سريع الزوال بأي موضوعات وصناعة الأسطورة التابعة سياسيًا. وتقدم، على سبيل المثال، أغنية "Business" موضوع باتمان وروبن، وتتضمن سجعا عن روبن و"لادن"(١) ويبدو هذا بالطبع تافهًا تفاهة تفاخره الذي لا طعم له بامتلاكه طائرة خاصة بوسعها "قصف أبواب غرف كلية خالعة إياها من مفصلاتها". وبعد شطرين من هذا، يتأمل إيمينن، كما اعتاد غالبا أن يفعل، فكرة كم سهلاً عليه أن يحظى بالاهتمام (وبحصص في السوق) بالخوض في جدل ومناطق خلاف رخيصة: "كم يمكن أن يكون هذا الهراء/ سهلا إلي هذا الحد/

---

(١) Batman-and-Robin: كتاب فكاهي أمريكي، وLaden (لادن) بالإنجليزية تعني "المُحَمل – المُثقل –المُرهق"، والقافية المشار إليها تذكر اسم بن لادن اختصارا بلادن بمعنيين: المثقل المرهق، واسم بن لادن في آن.

كيف يمكن لشاندرا أن تصبح ليفي؟". وما قد يبدو من النظرة الأولى لا معنى له ولا قافية والذي ينهي به إيمينن هذا المقطع من الأغنية هو عندما تقترب صرخات ٩/١١ عنده من مركز وبؤرة العدسة – ذكر شاندرا ليفي. وشاندرا ليفي كانت طبيبة متدربة في واشنطن غطت أخبار اختفائها الأخبار المحلية في ربيع عام ٢٠٠١ وطوال صيف هذا العام. ولم تحل محل قصة علاقتها بجاري كوندت، عضو الكونجرس عن كاليفورنيا، واحتمال وجود دور له في اختفائها، إلا هجمات ٩/١١. وبهذا الصراخ الواضح أنه رخيص عن قضية شاندرا ليفي، وهو يتعمد أن يبدو رخيصًا على هذا النحو، يذكر الناس برخص تغطيات الصحافة عن واقعة شاندرا ليفي. وما ينجزه إيمينن ، بالإضافة إلى ما قامت به Missy Elliott من غرس ٩/١١ في تاريخ الهيب هوب، هو تنبيه الناس كم يليق ٩/١١ بالتاريخ الحالي للصحافة الجماهيرية. ومرة ثانية، تقوم الصرخة بإعادة تموضع ٩/١١ والاعتراف أيضا بقوته الثقافية الهائلة.

ونفس الدور أداه فيديو أغنية "Without Me" الذي ارتدى فيه إيمينن بالفعل ثياب روبن لكي يضفي مصداقية على شريطه في عيون شباب المعجبين. وتكرر الأغنية الكثير من الموضوعات الرئيسية لأغنية "Business"، وتدور أساسا حول قدرته على إثارة الجدل والخلاف. وعلى ضوء هذا، حين يظهر في الفيديو كأسامة بن لادن وهو يرقص، يبدو الأمر وكأنه يتأمل برضا كيف سيصبح عمله أسهل للغاية في أمريكا بعد ٩/١١.

وصرخات ٩/١١ في The Eminem Show هي خير برهان على صعوبة محاولتنا لفرز الاستغلال الحقير ل٩/١١ – الذي أطلق عليه شيرمان ألكسي (2003a) "دعارة الحزن" – عن الفحص المخلص والنقد الأصيل لصناعة ٩/١١. والكثير جدا مما يقال عن إيمينن – كراهيته للنساء وللمثيلية الجنسية قبل أي شيء – يجعل من الضروري سياسيا تصنيف كل كلمة ينطقها فمه باعتبارها جزء من ردود الفعل الثقافية القوية الأكبر ضد النساء والأقليات الجنسية، بيد أننا مع اعترافنا

بهذه الحقيقة، فمن المثير أيضا أن نرى كيف يحاول موسيقي الراب هذا رفض الامتيازات الذكرية التي تم تكريسها في الكثير من فنون ٩/١١، وبشكل خاص تلك الأعمال ذات العلاقة بالأبوة البطولية. وأغنية "أبي جُنّ"، التي تبدأ بابنته "هالي ماثرز" تقاطعه بينما يَجُرّ نفسا من الوكايين، هي فقط ذروة تأمل طويل للمغني في فشله كأب، على نقيض هذا الفيض من الأعمال الفنية التي تمجد بطولة الآباء.

ولا تعفي صرخات ٩/١١ الذكية المعقدة هذه إيمينن (ولا مستمعيه) من المسؤولية عن الدمار الذي ألحقه في مواضع أخرى، لكنها تأتي بمثابة مُذّكر قهري بالصعوبة البالغة لعملية وضع تصنيفات أخلاقية أو جمالية لفن ٩/١١ على المدى القريب. وبينما أصدر معلقون مختلفون ومتنوعون بالفعل بيانات صغيرة عن فن ٩/١١، فمن بين الأشياء التي تؤكدها أعمال إيمينن هو أن مثل هذه الخطوط التوجيهية الفنية العامة سوف تكون بحاجة لأن تتخذ شكل ال wikis – أي يتسع نطاق انتشارها على الشبكة العنكبوتية لتكون موضع فحص من قبل الجميع – وليس أن تكون أفكارًا وتقييمات صادرة عن مؤلف واحد. ولتقييم الظاهرة تتطلب الصرخات – بطابعها سريع الزوال ومع ذلك عميق الإمكانيات – تناول كامل فن ٩/١١ بلا استثناء لأية اعتبارات خاصة بالمحظورات التقليدية المتعلقة بالفنون الضخمة أو التذكارية! وتقوض الألغاز الذاتية وصعوبات التلقي المطمورة في الصرخات وهم السطحية التي قد تدينها – باعتبارها رحلة خاطفة في مزبلة التاريخ.

* * *

ويمكن الوقوف على الطبيعة المتقلبة لصرخة ٩/١١ وصعوبة تحديد متى يذكر ٩/١١ بطريقة جادة وقوية في موضوع القصة القصيرة المدمرة "Gelato is Gelato" للكاتبة Jennifer Belle التي صدرت عام ٢٠٠٢. وتقرر الراوية هنا الذهاب بعد ٩/١١ إلى أول لقاء لها مع طبيب متابعة الوزن: "حيث ترفع النساء الواحدة تلو الأخرى أياديهن لتقول كم زاد وزنها منذ ٩/١١" (37). وتصدم مسؤولة

المجموعة، إيستل، السيدات بالقائمة الطويلة من "الممنوعات" الغذائية، ومن ثم تعترف أنه في الأسبوع السابق "أكلت هي كل هذا بلا استثناء" (38). وتقول إيستل للنساء المجتمعات لاتباع رجيم يحافظ على الوزن إنها: "تملك من أنواع الأيس كريم ما يكفي لتأخذ كل واحدة منهن قطعة" (38) والمفارقة هنا واضحة – بين اتباع رجيم يحافظ على الوزن وتقديم الأيس كريم الذي يزيد بلا شك الوزن.

ومسؤولة المجموعة تواتيها الشجاعة مباشرة بعد الأحداث للتصميم على ذكر المأساة كحادث ينذر بنقلة نوعية ثقافية شاملة. "كُلْ! إفعل أي شيء من شأنه أن يشعرك بأنك أفضل حالا" تلك هي وصيتها (39). (كعكة الشوكولا هي كعكة شوكولا[١] والجيلاتي هو جيلاتي) هنا تعانق راوية القصة الحقائق الجديدة التي تضع إيستل خطوطها العامة، وتبقى في "فراشها ما تبقى من أيام الأسبوع تأكل وتشاهد التليفزيون"، تتطلع للعودة إلى برنامج مراقبة الوزن لتزن نفسها وتفاخر بأنها لا تبالي بالبوندات التي أضيفت إلى وزنها. والعودة إلى برنامج مراقبة الوزن عودة مدمرة: "لم تعد العجوز إيستل موجودة. انتهت الفوضى. لكننا أبدا لن نكون نفس الناس. لقد قالت إيستل "كلوا" ولوهلة أدركت ماذا يعني شعورك أن تكون حرًا تمامًا، أن تكون نحيلاً، أن تحلق طائرًا. إنه وكأن هتلر يفتتح بوابات معسكر. كأن طبيبي النفسي يقول لي إن اذهب ببساطة وأقتل والدي"(39).

في أسبوع واحد حولت إيستل ٩/١١ من حادث يغير المشهد القائم ويحدد طبيعة الجيل إلى اعتباره ببساطة حادثا يضفي شرعية على كل ما كان قائما في السابق. تقول إيستل: "فكر في كل الناس الذين قضوا في البرجين، الذين كانوا في برامج مراقبة الوزن، الذين كانوا يكدون لتنفيذ الخطة، والذين كانوا يواصلون اقتفاء أثر حظهم من النجاح"، وترد سيدة من المجموعة وهي تمسح الدموع عن عينيها "لأرادوا أن نستكمل برنامجنا" فردت إيستل: "افعلي هذا من أجلهم"(39).

---

(١) brownie is a brownie: brownie تعني: جنية سمراء – كعكة شوكولا – فتاة في الكشافة. والجيلاتي جيلاتي أي الأيس كريم أيس كريم بالإيطالية.

ويوضح هذا العمل كيف أمكن بهذه السرعة تحول ٩/١١ من جريمة نكراء إلى إعلان بسيط عن مراقبة الوزن. هذه بالطبع قصة، قصة هجائية، بيد أن الكاتبة في قصتها الحرّيفة هذه ترسم ملامح ظاهرة ثقافية آخذه في التشكل حولها – ظاهرة، ليس فقط، تصنيف ٩/١١ والترويج له بل وإدخاله في الثقافة المحيطة كعلامة تجارية – غير محددة المعالم نسبيًا – على الأسى والحزن والعزيمة الأمريكية.

أو إن هذا ما صاحت به مجموعة من إعلانات التليفزيون حول ٩/١١. وكان إعلان الصراخ الرئيسي الأول عن ٩/١١ قد قامت به شركة البيرة الأمريكية الشهيرة بدويزر وأذيع مرة أثناء مباراة Super Bow الفريق الوطني لكرة القدم عام ٢٠٠٢. وكانت الشركة قد زعقت بأبواق صاخبة عن ذوقها الرفيع المتمثل في عرض الإعلان مرة واحدة وكأن هذا يرشح الشركة للحصول على نوع ما من أنواع جوائز خدمة المجتمع. وفي الإعلان المتلفز، تظهر مجموعة الخيول الشهيرة كعلامة تجارية للشركة تستعد للعمل، حيث تجر الخيول عربة فارغة عبر قلب أمريكا المغطى بالثلج – المفترض أنه أمواج من الحبوب ستظهر حين يذوب الثلج. والصورة الوحيدة الإنسانية التي تظهر في اللقطة التي تتصدر الإعلان والتي كانت فكرة الرسام الأمريكي نورمان روكويل هي صورة حلاق يحدق من خلف زجاج محله في الخيول النبيلة. وتغادر الخيول مدينة الحلاق الصغيرة، ومن ثم تدور الكاميرا مباشرة لترتفع عاليًا فتفسح مجال الرؤية ليظهر كوبري بروكلين من زاوية يُسلط فيها الضوء على ما يبدو من حيث المعمار برجين. وتواصل الخيول الركض حتى قلب مانهاتن فتتوقف: هي الآن في موقع يمكِنها منه رؤية تمثال الحرية على الميناء، هنا يمد الحصان الرئيسي في ثياب المهر اللطيفة التي يصممها الإعلان، قوائمه الأمامية و "ينحني"! ثم يطغى اللون الأسود على الشاشة ويظهر شعار الشركة. ويتطلب الأمر قلبا من حجر، كما في سخرية أوسكار وايلد سيئة الصيت، لتمتنع عن الانفجار ضاحكا.

وصرخة ٩/١١ هذه، بسوقيتها الواضحة، تجتر من التقاليد البعيدة في التاريخ لتبجيل جسر بروكلين. وبينما يبدو الإعلان، من النظرة الأولى، رد فعل ساذج على الإهانة التي ألصقت بالبرجين – الرموز الأكثر صراحة للرأسمالية الكوكبية في أواخر القرن العشرين – فالتركيز على جسر بروكلين هو عمليا رسالة أكثر تعقيدًا مما يبدو. فالجسر حين شُيد كان أعلى بناء في مدينة نيويورك، وكان كما وصف الأمر Alan Trachtenberg (1979) رمزا لتحول أمريكا من "مجتمع تهيمن عليه الزراعة إلى مجتمع بالكامل مديني وصناعي"(ix). وبهذا التركيز المدهش على الخيول العاملة عند جسر بروكلين، تقترن صرخات ٩/١١ التجارية لشركة البيرة الشهيرة بدعوة وطنية لعودة الأمة إلى العمل: نحن جميعا قيد البناء.

ولا جدال في أن صرخات ٩/١١ تبرهن على أن ما يشير إليه ويليام جيبسون[١] عن الهجمات قائلاً إنها: "تجربة خارج الثقافة" (في روايته عام ٢٠٠٣ باسم "Pattern Recognition") كان أمر مأمولا أكثر منه وصفا دقيقا. وفي هذا الكتاب يتعقب المؤلف "الصياد البارد" Cayce Pollard ، السيدة التي استأجرتها الشركات للعمل في استكشاف إمكانيات التسويق. ولدى هذه السيدة إمكانيات خارقة على "قراءة" هويات العلامات التجارية (بالاستعانة بشعارات الشركات وغير ذلك) وتحديد أيهم سيحظى بالنجاح. بيد أن الصور التي شاهدتها على شاشات التليفزيون في ٩/١١ أربكتها: وظنت أن الصور التي تعرضت لرؤيتها في ذلك اليوم هي بطريقة أو أخرى بعيدة عن الصورة/الأيقونة لماكينة الإنتاج المكوكب – التي استأجرتها للعمل. ونتيجة واحدة توصلت إليها هي أنها إنما مصابة بقلق وهواجس سببتها تخيلات شبحية في أفلام قصيرة (وجمهور من المعجبين يتخضم حولها) كانت قد عُرِضت على الإنترنت منذ الهجمات. وتبدو هذه الأفلام القصيرة "خارج الثقافة" (137) وتخاطب احتياجا عميقًا لبولار لتصديق أن هجمات ٩/١١ كانت بالفعل تحديا جوهريًا لظاهرة تحويل كل التجربة والمشاعر الإنسانية إلى تجارة.

---

(١) حول الرواية والمؤلف انظر هامش ١٨١ .

ولكن من صرخات ٩/١١ في إعلان روبرت دي نيرو عن American Express إلى إعلان شركة بدويزر للبيرة، لا شك أن الشركات الأمريكية كانت أكثر من مجرد راغبة في إدخال المأساة كبضاعة محتملة في هياكل التسويق القائمة. ويشير Seth Stevenson (2006) إلى أن واحدا من أفظع هذه الاستخدامات جاء عام ٢٠٠٦ في الإعلان عن سيارة شيفرولية سيلفرادو الذي سجلته أغنية "Our Country" للموسيقي John Mellencamp التي ظهرت في الإعلان قبل شهور من ظهورها على شريط خاص. وإليك وصف ستيفنسون للإعلان:

ينحني المغني John Mellencamp على الرفرف الخلفي لعجل الشيفرولية سيلفرادو وهو يعزف على جيتار. يغني، بين أشياء أخرى يقوم بها: "هذه هي بلادنا". وفي هذه الأثناء، من مونتاج لبعض لحظات التاريخ الأمريكي، تظهر روزا باركس[1] في الباص – ومارتن لوثر كنج يعظ الجماهير – وجنود في فيتنام – وريتشارد نيكسون يلوح للناس من طائرته المروحية. ومن ثم تتحول الكاميرا إلى لحظات من التاريخ الحالي: نيو أورليانز يدفنها إعصار كاترين – احتفال ٩/١١ ببرجي النور. بينما تدور شاحنة كبيرة لامعة في حقل قمح مفتوح ثم تخفف من سرعة المحرك لتتوقف في مكان مختار بعناية، ليعلن مذيع خارج الكادر "هذه هي بلادنا. هذه هي شاحنتنا. الشيفرولية سيلفرادو الجديدة تماما".

وتضمن الإعلان عمليا اثنتين من صرخات ٩/١١ – "برجا النور" ولقطة لاحقة لبعض رجال الإطفاء المتعبين يجلسون على المَصَدّ الأمامي لشاحنتهم.

(١) Rosa Parks: (١٩١٣–٢٠٠٥) من أشهر الوجوه النسائية الأفريقية الأمريكية زعيمة حركة الحقوق المدنية الأفريقية. بدأت نضالها منذ الأول من ديسمبر عام ١٩٥٥ وكانت في ٤٢ من العمر، في الواقعة عالمية الشهرة حين امتنعت عن إخلاء مقعدها في الباص لرجل أبيض رافضة بذلك تنفيذ قوانين معاملة السود في الولايات المتحدة آنذاك، ولتبدأ منذ ذلك الحين حركة احتجاج سوداء تدافع عن الحقوق المدنية للأفارقة الأمريكيين.

ومن الواضح أن شيفروليه ظنت أنها تستخدم صورة ٩/١١ هذه كتعبير بسيط حي عن الحيوية الأمريكية. بيد أن المونتاج لم يترك هذا الانطباع القاطع، بل انتهى في الحقيقة برسالة أكثر تطرفا إلى حد بعيد: فمع لقطات لوجبات البطاطا الخفيفة وصيحات الروك اند رول ينفسح المجال لظهور محمد على يطرح خصمه أرضا وجنود أمريكيين في فيتنام ونيكسون يدخل طائرة مروحية بعد استقالته ملوحا للجماهير، والزيارة المدمرة لإعصار كاترين لمدينة نيوأورليانز، وهكذا تنتهى صيحات ٩/١١ هذه بشعور وكأن كل هذا يشبه جزء من إنذار أكثر منه إعلان. ويذكرنا إعلان الشيفرولية سيلفرادو بأن أشياء سيئة تحدث طوال الوقت، لذا فمن الأفضل لك الحصول على شاحنة جديدة. إن إعلان السيلفرادو هذا لهو نص مضطرب، نص يُبَلِغك بهدفه ولكنه يعجز تماما عن أداء رسالة بسيطة غير معقدة. بكلمات أخرى فأهدافه واضحة، ولقد دفع استخدامه ل٩/١١ (وروزا باركس وكاترين وغير ذلك) عددا من حيتان صناعة السينما لوضع "نسخهم" الخاصة من الإعلان. ويضع مونتاج من تلك السيارة الشيفرولية في مشاهد لجرائم مختلفة من كنت ستات[1] إلى اغتيال مارتن لوثر كنج إلى انتهاكات سجن أبو غريب. وفي توليفة أخرى على منوال شعار "هذه بلادنا" قُدمت مجموعة من الصور بشعارات جديدة تتراوح بين "هذا هو ضلالنا" فوق صورة للممثل الشهير جون وان إلى "هذا هو سرنا" فوق صورة لجلين هوجز، المثلي العامل في مصانع ليزرمان في فيلم Village People.

واستخدام ٩/١١ كصرخة هو أيضا بزنس شديد البراعة، وعندما بدأت شركات Marsh & McLennan عرض إعلان عن منتجات جديدة عام ٢٠٠٧

---

(١) Kent State: مذبحة كنت ستات الشهيرة التي جرت في جامعة كنت ستات بمدينة كنت بولاية أوهايو؛ حيث بدأ بعض أفراد الحرس الوطني للجامعة بإطلاق الرصاص على عدد من الطلبة غير المسلحين في الحرم الجامعي في مايو ١٩٧٠ وقتل ٤ طلاب وجرح ٩ بعد إطلاق ٦٧ رصاصة عليهم فيما لا يتجاوز ١٣ ثانية.

بعنوان "هناك جانب آخر من المخاطرة" سارعت النيويورك بوست باستغلال الإعلان ونشر تعليقات أسر ضحايا ٩/١١ (العاملين سابقا في الشركة) ممن يعتقدون أن الإعلان استحضر عن قصد البرجين بوضعه أشعة من النور في عيون كل موديل ظهرت بالإعلان (Mangan, 2007 – يمكن رؤية الإعلان على الموقع الآتي: http://www.nypost.com/seven/ 0611 2007/news/regionalnews/9_1 1_kin_rip_evil_eye_ads_regionalnews_ dan_mangan.htm). وكانت الشركة قد فقدت حوالي ٣٠٠ من العاملين فيها في هجمات ٩/١١ ولذا سارعت بالدخول في الجدل الذي أثارته الصحيفة حول الأمر بموقف زاعق من الموضوع معلنة: "إن مجرد افتراض أن الشركة قد تُضمِن، أو تقترح أو تستخف بصورة ٩/١١ في حملتها الإعلانية ليس فقط خطأ فادحًا، بل خطأ وحشيًا وحقيرًا" ("Marsh & McLennan Blasts," 2007) وتدخل هذه القصة بمختلف ملابساتها في حقيقة الأمر فيما نطلق عليه فيروس التسويق ليس إلا، ويجب فهم صرخة فيروس تسويق ٩/١١ كرد فعل سلبي من أطراف أكثر تقليدية في سوق تسويق ٩/١١، وليس كمزحة غير مسؤولة في لا – سياق كما قد يعتبرها البعض. وستظل إعلانات أجهزة الإعلام الرئيسية التجارية التي تصور صرخات ٩/١١ خاضعة لعملية فحص ونقد شديدة – طالما أن عملها، كما هو واضح، هو "تطوير المنتج"، وطالما أنه ليس هناك إجماع بعد فيما يتعلق بعلامة تجارية معينة يمكن إلصاقها ب ٩/١١.

بيد أن أكثر الاستخدامات استغلالا ل٩/١١ يظهر في الفنون التي تدعي جدية فنية بينما تقدم تفاهة شديدة. وفي نقاش حول الفشل الذي لا راد له لفنون ٩/١١ من هذا النوع (في مقابل ما يسميه فن ٩/١١ الأكثر إقناعا) كتب Mark Lawsonعام ٢٠٠٢ قائلاً: "نعلم سلفا ما ستكون عليه كل لحظة في هذه الأعمال". وفي مسرحية The Guys التي تدور حول إلقاء كلمات تأبين للأعضاء الساقطين من محطة إطفاء مدينة نيويورك يلجأ المؤلف: "إلى إضفاء مأساوية، ليس إلا، على محض ابتذال، على: رجال إطفاء كانوا شجعانًا في ٩/١١". بيد أن المسرحية، إذا

كانت قد قدمت إنجازًا ما فهو يتمثل في أن، نواياها كانت طيبة. ولست أعرف ما إذا كان نفس الأمر ينطبق على رواية Updike بعنوان Terrorist أو على فيلم Reign over me. والتضرع لـ ٩/١١ في هذه النصوص هو نوع من الاختصار والمراوغة، طريقة للتأكيد على ثقل "الرسالة" دون أبدا الكشف عن ماهية هذه الرسالة. وبعد المشهد الافتتاحي في فيلم Reign over me حيث يركب البطل السكوتر[١] ويتجول في أرجاء مانهاتن وشوارعها الخالية على إثر الهجمات، بعدها يقدم الفيلم عيادة لطبيب أسنان (البطل الثاني للفيلم) حيث تعزل ستارة بلاستيكية غرفة الكشف عن غرفة الاستقبال، وتشبه الستارة لقطة قريبة لمركز التجارة العالمي – بشكل خاص مثلما ظهر المركز كستارة خلفية في الصورة الشهيرة "الرجل الساقط" التي تطرقت إليها سابقا.

والإشارات إلى ٩/١١ في الفيلم هي أردأ ما يمكن تصوره من أنواع الصرخات، ذلك النوع الذي يستخدم السباب في محاولة يائسة لمراكمة رأسمال ثقافي ما كان له أن يحظى به دون ذلك. والفيلم يدور ببساطة حول الصداقة، والتطور الوحيد الحقيقي فيه هو ذلك الشخص الأبيض الذي لا يحتل مكانة مركزية في الفيلم والذي يفتدي شخصًا أسود عصبيًا للغاية، وليس العكس المألوف أكثر في السينما. أما شخصية البطل فلا شك أنها لخبطة عجيبة، فهو يقضي أيامه راكبًا السكوتر ولاعبا لعبة فيديو يتشقلب فيها طول الوقت عمالقة على الأرض. والشخصية الثانية – طبيب الأسنان – هي بنفس القدر من سوء التشكيل، وهو لا يكف عن شد أزرار ثيابه بقوة حتى إنه يبدو كأنه قد ينفجر داخلها، وهو دائم التذمر من الروتين في العمل وفي المنزل. والستارة/مركز التجارة العالمي في مكتبه هي إنذار بصري يُعِدنا للموعظة التي يقدمها الفيلم: رجال كثيرون يلفهم الحزن.

---

(١) السكوتر: لوح من الخشب المزود بعجلات صغيرة تحركه على الأرض، يركبه الشخص واضعا قدما عليه والأخري على الأرض لدفع اللوح الخشبي للأمام ثم تركه يركض لبعض الوقت ثم دفعه ثانية.

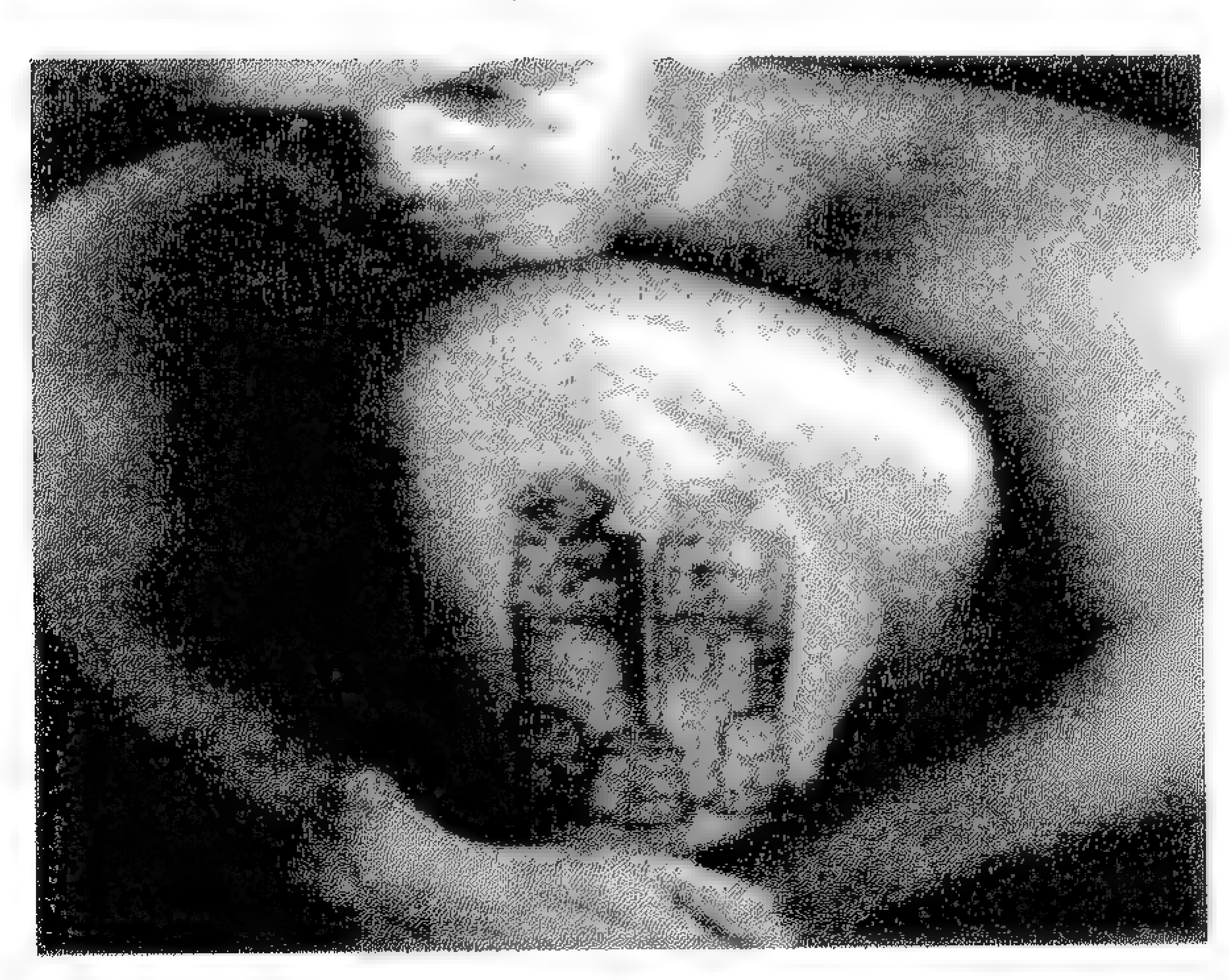
بعضهم غير راض عن عمله وعلاقاته، وفقد البعض الآخر أبنائهم ورفاق حياتهم في الجحيم التاريخي العالمي. والفيلم لا يريد قول أي شيء عن ٩/١١ ولكنه أضنى نفسه لتسويق بطله ووسمه بعلامة تجارية جديدة. وتلك لا ريب استراتيجية يائسة، ومحاولة لتحويل البطل إلى صورة "من صور الأسى". والصدع الرئيسي في الفيلم هو تلك الثقة المتناهية التي يوليها لذاك "الأسى" المعمم، أي فكرة أن كل شخص بين الجمهور سيشعر تجاه ٩/١١ بنفس المشاعر التي جسدها البطل على الشاشة. وهاجم Jess Walter فكرة "الأسى المعمم" في روايته عام ٢٠٠٦ بعنوان The Zero حيث تشكو واحدة من شخصياته: "أظن أنك كنت تفضل لو تصرفتُ مثل أي شخص آخر ولو حزنت "عموما". حسنا، أنا آسفة فلست من هذا النوع. الحزن العام هو كذبة... عاطفة عابرة مثله مثل الشهوة. إنه توجه، مجرد لحظات ضعف مشتركة في الثقافة، مثل المشهد النهائي لعرض تليفزيوني يشاهده الجميع" (34). وكتبت سيليا سترنج بشكل مشابه في فقرة أشبه بإهداء لكتاب لين شارون شوارتز باسم The Writing on the Wall، وتشير في هذا الصدد إلى:

تتضمن التقارير العامة حول الصدمة والأسى اللذين عانى منهما الناس بعد الهجمات في ١١ سبتمبر ٢٠٠١ معنى أن المشاعر كانت موحدة عامة بين كل الناس. وعلى الأرجح أن أقصى غايات الصدمة والأسى مثل أقصى غايات الجوع والرغبة الجنسية، تنتاب الجميع إزائها نفس المشاعر. بيد أن الناس الذين تحملوا التأثيرات التحولية لذلك اليوم ليسوا مجرد قوائم جاهزة مُعَدة للطباعة عليها نفس الصور. لقد حمل هؤلاء الناس إلى تلك اللحظة كل أحداث حياتهم حتى ذلك الحين، والأحداث الجديدة، بحكم قوتها تستدعي الصدمات السابقة وتعيد تشكيلها في سياق جديد. لذا فانهيار المباني يختلف وقعه باختلاف الناس، ويقع صدى الضوضاء والضجيج والجلبة على مفتاح يختلف باختلاف الناس(n.p.).

وصرخات ٩/١١ لا تتعمد في العادة طرح أسئلة حرجة أو فرض تحديات صعبة، إنها صرخات جاهزة يمكن ببساطة هضمها.

وتقوم صرخات ٩/١١ بوظيفتين في آن: فهي إضافة للقبول العام بالمأساة، لكنها تنتقص من الأبعاد الأعمق لها – لقد أصبحت الصرخات سلوكًا أشبه بالإفراط في غسيل اليد تستغرق فيه الثقافة. ولا يُمارس هذا الطقس لهدف محدد معلوم، لكنه بالأحرى يجري على مستوى التفكير السحري، المقصود به تطعيم المبدع والجمهور على حد سواء، ولكن تطعيم ضد ماذا؟ ويبدو أن الصرخة – كممارسة تعبيرية آخذة في التشكل –تستهدف حماية "مستخدميها" من الخوف من النسيان. ومهمة الصرخة، فيما أعتقد، هي الإبقاء على الشعور بالجماعة وتغذيته، ذلك الشعور الذي اكتشف كثيرون جدا إنه ثمرة إيجابية من ثمرات الهجمات، فضلاً عن تكثيف كل أنواع الخبرات الإنسانية بعد الهجمات. ولم يلتقط أحد هذا الجانب من الأزمة بالبراعة وبالشكل المؤثر مثلما فعلت جودي بدنيتس في قصتها القصيرة "الاستعداد" التي صدرت عام ٢٠٠٥. وفي هذه القصة، كما أشرت في المقدمة، تصف وجودي بدنيتس رئيسا يختلق أزمة زائفة في محاولة لفرض رقابة على الناس. وحين يُقرع جرس أنذار الظوارئ الوطنية :"كانت أولى الغرائز التي انتابت الناس هي أن يلمسوا بعضهم البعض: أخذت النساء تعانق الأيادي المتشابكة للرجال الغرباء، ويربت الرجال كل منهم على ظهر الآخر قائلاً: "خمن من هذا، إنه رجل كبير". ويواصل الرئيس "لعبة ٩/١١" في محاولة لبث الرعب في قلوب الناس وجعلهم يشعرون أنهم يحتاجون هذه الحماية. بيد أن هذا لا يفلح، ويستمر الناس في إبداء ردود أفعالهم متمسكين بالحياة: "في الحدائق وعلى المقاعد العامة وعلى الحشائش وعلى الجسور وسابحين على سطح برك يجدفون في قوارب مسروقة وفي أكشاك الهاتف وعلى الأرائك وعلى أغطية السيارات وفوق الأشجار وفي مواجهة الحوائط، كان الناس يمارسون الحب" (253). وفي هذا القالب المجازي (بالكاد)، تقول القصة إننا بحاجة لشخص يهتف ل ٩/١١ لأنه جمعنا معًا على النحو السار.

بيد أن صرخة ٩/١١ لم تُجَمِع ببساطة الأمريكيين معًا، بل سمحت لهم (كما تفترض القصة) بالوصول إلى أبعاد من الرضا العاطفي والنفسي ما كان لهم أن يبلغوها بطريقة أخرى. ويتبنى John Cameron Mitchell نفس هذه الفكرة في فيلمه Shortbus عام ٢٠٠٦، وحين يسأل البعض في الفيلم مغني كاباريه لماذا يواصل الكثير من الشباب التدفق على مدينة نيويورك برغم الغلاء الباهظ في المدينة، يجيبهم المغني ببساطة "٩/١١"، ويضيف قائلاً: "إنه الشيء الوحيد الحقيقي الذي حدث هنا على الإطلاق". ومحاولة إعادة الاستيلاء (أعني تزييف) على زخم وقوة هذا "الشيء الحقيقي" هو هدف الكثير جدا من صرخات ٩/١١ التي تعتبر أن الشيء الوحيد الأشد رعبا من تذكر الهجمات هو الاعتراف باحتمال أن ننساها. وتقف لين شارون شوارتز مع اقتراب نهاية روايتها المؤثرة للغاية The Writing on the Wall عند هذا الرعب، أي القلق من أن ينتهي أمر ٩/١١ بمعنى أقل كثيرًا مما بدا عليه في الأصل. تشاهد ريناتا بطلة الرواية نقلا تليفزيونيا حيا من "الأرض صفر" عندما يقول المذيع: "لا أدري ماذا سنري عندما ينجلي الدخان... بيد أنني أخشى أن يكون العدم" (270). وإذا كان معنى هذا المانيفستو واضحا (أقصد أن المباني قد ولت) فيبدو أن الكاتبة تتعمد أيضا تذكير قرائها بأنهم لن يكون بوسعهم إلى الأبد انتزاع مادة عاطفية من مأساة ذلك اليوم، وبالتالي فالصراخ على ٩/١١ – كفعل لاإرادي – قد يكون سبيلا لدرء تلك الحتمية.



ويكتب William Langewiesche عام ٢٠٠٢ عن بناء مركز التجارة العالمي و"الطاقة الاستثنائية التي تطلبها في الأصل رفع هذا الوزن الهائل". وعندما قُصِف البرجان، ومن ثم انهارا: "أفرغا تلك الطاقة ليعيداها إلى المدينة"(4). ويتحدث المؤلف هنا عن الطاقة الحركية الحقيقية – أعمدة الحديد التي تطايرت في الهواء كالرماح والحرائق التي لا يمكن إخمادها وغير ذلك. وكتب الناقد الفني أرثر دانتو عام ٢٠٠٢ قائلاً إن الهجمات قد حولت نيويورك إلى "موقع جنائزي" وردًا على ذلك يجب أن يصبح كل النيويوركيون "فنانيين تذكاريين" بمعنى معنيين بوضع أعمال تذكارية عن الحدث. وتمثل رد فعل البعض على الهجمات في تحويل أجسادهم إلى نصب تذكارية، مثلما فعل عشرات النيويوركيون في معرض Vinnie Amessé عن ٩/١١ حيث غطوا أجسادهم بالوشم في صور مختلفة. وليس بين كل هذا ما هو لاذع وحاد أكثر من الوشم الذي رسمه فرانسيس كوبولا أحد رجال شرطة مدينة نيويورك الذي فقد زميله وشريك عمره من رجال الإطفاء في ١١ سبتمبر. ويصور الوشم برجين على هيئة رجل إطفاء ورجل شرطة (انظر الشكل ٧).

* * *

وإذا قدر ل٩/١١ الاستمرار في بؤرة اهتمام الفنون الجماهيرية والأدبية الأمريكية، فسيحدث هذا لو أن الفنانين التذكاريين تركوا دائرة الشخصي إلى الاجتماعي ودائرة رد الفعل إلى التأمل والتفكير. فقوة ٩/١١ كمكثف مباشر وعميق لا يمكن لها أن تستمر أكثر من ذلك. ولقد ظهرت أفلام الخنادق كثيرة إبان الحرب العالمية الثانية وبعدها مباشرة، بيد أن فيلم Catch-22 الذي ظهر عام ١٩٦٢ بسخريته الشديدة من بيروقراطية أزمنة الحرب، هو الذي صنع تحويلة هامة في الإنتاج السينمائي لموضوعات الخنادق. وسيظل صدى هجمات ٩/١١ يتردد في الفنون الأمريكية – في الموسيقى والأفلام والتليفزيون والأدب والفنون المرئية – فقط بقدر نجاحنا في صهره في التاريخ ووضعه على خريطة المشهد الفسيح الممتد.

* * *

كان العمال في موقع الهجمات يستخدمون لفظ الركام للإشارة إلى دبش وحجارة مركز التجارة العالمي، ولكن بتزكية شعبية (ومنذ ١٦ سبتمبر) أطلق عليه اسم "الأرض صفر". وتربط هذه التسمية هجمات ٩/١١، عبر الزمان والمكان، بمواقع الاختبارات الذرية في صحراء نيفادا إبان الحرب العالمية الثانية، وبقصف أمريكا لهيروشيما. والاتفاق الضمني الذي عقده الشعب الأمريكي مع مسؤولي حكومته وأجهزة إعلامه على تسمية موقع مركز التجارة العالمي ب "الأرض صفر" ليس أبدا اتفاقا خارج الثقافة ولا خارج التاريخ كما يدعي البعض، إذ لم يتطلب ٩/١١ زمنًا طويلاً ليحظى بعبق "الاستثنائية"، وتلك الاستثنائية بالذات هي العبء الذي كان ومازال يحمله فن ٩/١١ منذ الأسابيع الأولى التي تلت الهجمات. ولقد كان تسطيح أبعاد المعنى الكامن في وحول هذه المأساة الأمريكية هو في المقام الأول السبب في جعل ٩/١١ أقل قيمة من الناحية الفنية. ولقد كتب الروائي الأمريكي هنري جيمس عام ١٨٧٩ موضوعا عن الروائي والكاتب الأمريكي ناثانيل هوثورن قائلاً: "تتورد زهور الفن فقط في التربة العميقة" مضيفًا: "يتطلب قليل من الأدب دهورًا طويلة من التاريخ". وسواء في القصص الشخصية الخلفية في رواية لين شارون شوارتز –The Writing on the Wall أو في فيلم الساعة الخامسة والعشرين لسبايك لي من ناحية، أو من ناحية أخرى أغاني الموسيقي الأوكراييني Eugene Hutz (الشخصية الرئيسية في فرقة Gogol Bordello) للغجر – مثل "المهاجر البغي" وستيفن سبيلبرج وهو يقدم تاريخ العالم الأولمبي في فيلمه ميونخ، في كل هذه الأعمال يتأكد أن تناول ٩/١١ بوصفه جزءًا من تاريخ قد شكل أسس أثرى الأعمال الفنية عن ٩/١١ حتى الآن.

وهكذا قد تصبح اللحظة المحورية في دراسة فن ٩/١١ هي لحظة المأساة الأمريكية التالية، أي تدمير إعصار كاترين لنيو أورليانز ومواقع أخرى على هذا الساحل الخليجي وتخلي الحكومة المركزية الأمريكية عن المنطقة وناسها. فبينما تغرق قضايا العنصرية والامتيازات والقوة إلى حد بعيد لتنحدر إلى مستوى

موضوعات في نقاشات فنية تدور وتلف حول ٩/١١، يجبر إعصار كاترين الفنانيين في الولايات المتحدة على مواجهة المعضلة الأمريكية المركزية. ومن المهم تتبع محاولات بضعة موسيقيين أضنوا نفسهم للربط بين الحقائق المختلفة تماما ل ٩/١١ وكاترين. وفي خريف عام ٢٠٠٦ قدم موسيقي الراب Jay-Z، على سبيل المثال، أغنية عن كاترين باسم "تقرير الأقلية". ولا شك أن استخدام هذا العنوان يعبر عن استرتيجية المغني للإشارة إلى أن حرمان السود من حقوقهم الشرعية هو السبب الرئيسي الذي يقف وراء إهمال حكومة الولايات المتحدة لأضعف ضحايا إعصار كاترين، فضلاً طبعا عن أنه سبيل المغني لتأمل موقفه الشخصي من الامتيازات في المجتمع الأمريكي. بيد أن هذه التسمية وسيلة أيضا لاستحضار فيلم ستيفن سبيلبرج بنفس الاسم عن ٩/١١، حيث يفْرط الأخير في الدوران حول مسألة المعرفة القبْلية (بمعنى ما إذا كان من الممكن مسبقا معرفة ما قد يحدث لاحقا بناء على دراسة الواقع القائم). وبغض النظر عما إذا كان ممكنا التنبؤ بالهجمات أو لا، فإن استخدام Jay-Z لاسم "تقرير الأقلية" كعنوان لأغنيته عن إعصار كاترين يقوم مقام التوبيخ الصارخ المستلهم من ٩/١١ للحكومة الفيدرالية لعزوفها عن الاستعداد لمواجهة تصدع سدود كان يعلم كثيرون أنه أمر قادم لا محال.

وبرغم أن بروس سبرنجشتان لم يربط ٩/١١ بإعصار كاترين على هذا النحو المباشر، بيد أنه استفاد من الرأسمال الثقافي الذي طوره في أغنية The Rising ليشيد عملاً أكثر راديكالية بما لا يقارن بعد إعصار كاترين. وبتجنب الأخطاء التي ارتكبها في وضع موسيقى الروك أند رول في أغنيته The Rising أصدر بروس شبرنجشتان ألبومه اللاحق الأكثر حميمية عام ٢٠٠٥ بعنوان Devils and Dust (الذي تلته جولة قام بها كمغني صولو) ومن ثم أصدر ألبوم Sessions عام ٢٠٠٦. ومع ألبومه الأخير الذي يعد نوعا من الثناء والتقدير لموسيقى بيت سييجر[1]

---

(١) Pete Seeger: (١٩١٣-؟) موسيقي ومغني شعبي أمريكي يقال عنه أيقونة الموسيقى الجماهيرية الأمريكية في القرن العشرين، من أشهر أغانيه "Where Have All the=

نظم بروس سبرنجشتان أيضا جولة مهمة للفرقة لكنه لم يصطحب كعادته فرقة E Street. وبدأ بروس سبرنجشتان الاستفادة أكثر من العازفين الشباب ليضع موضوعًا تمتد جذوره بعمق في نيو أورليانز. وظهر سبرنجشتان في احتفال موسيقى الجاز في نيو أورليانز في أبريل ٢٠٠٦ وعزف النسخة المنقحة من أغنية Depression-era (عصر الاحباط) للموسيقي Blind Alfred Reed التي اسماها هو في نسخته المنقحة "How Can a Poor Man Stand Such Times and Live?" (كيف يمكن لرجل فقير تحمل هذا الزمن وهذه الحياة)، وهنا ينتقل سبرنجشتان بشجبه "للحماقات الإجرامية" لإدارة بوش والوكالة الفيدرالية الأمريكية لإدارة الطوارئ إلى أبعد من المهدئات التي قدمتها أغنية The Rising، ليتوصل إلى صوت غاضب يغني به بينما يحاول تكثيف لقطة ضحايا كاترين - "الفقراء من الناس" هكذا ردد الرئيس في أغنيته لضحايا كاترين قبل أن ينطلق في جولة قصيرة "خارج المدينة" المدمرة. ويدرك سبرنجشتان تماما في هذه اللحظة أن موتى وجرحى نيو أورليانز لن يكون لهم "صور الحزن والأسي" التي رافقت انهيار البرجين عن ضحاياهم، ويقدم سبرنجشتان رؤيته عن الأمة - ولم تكن قد مرت بعد أربعة أعوام على ٩/١١ - المتصدعة من جراء الانقسامات العرقية والطبقية المأساوية المألوفة.

وعلى نفس الدرب، مع مرح طاغٍ وتفاؤل سياسي قمين ببيت سييجر نفسه، سار عرض الفرقة الوترية الشابة Old Crow Medicine رابطا في عرى لا تنفصم ٩/١١ بكاترين في أغنيتهم عام ٢٠٠٦ "I Hear Them All". وإذا كان بروس شبرنجشتان قد بلغ حد Depression (الإحباط: اسم الأغنية وحالة المغني) في أغنيته الاحتجاجية العصرية، فقد ألمح عرض فرقة Old Crow Medicine بدلا من

=Flowers Gone?". برز في الستينيات كناشط سياسي شهير حتى عرفت موسيقاه بموسيقى الاحتجاج بما في ذلك ضد سباق التسلح، وعرف بمناصرته للحقوق المدنية للأقليات الأمريكية العرقية.

ذلك إلى الفن البروليتاري، وبشكل خاص الكتب التي صدرت عن هذا الاتجاه بما في ذلك: You Have Seen Their Faces (رأيت وجوههم) وهو النص الذي وضعه أرسكين كالدويل مع صور لـMargaret Bourke-White ومع المؤلَف الهام 12 Million Black Voices (١٢ مليون صوت أسود) الذي كتب نصه Richard Wright وقدم صوره كل من Dorothea Lange و Walker Evans وغيرهم ممن عملوا في Farm Security Administration[١]

والأغنية، كما سُجلت في الأصل، لم تحظ بإعجاب البلوجرز من اليمين واليسار ولا بإعجاب مقدمي البرامج الحوارية، ولكنها تصور، وتوبخ، خزي نصوص الوحدة التي هيمنت إلى حد بعيد على ردود الفعل الأولية على الهجمات. ومع الأصوات اللطيفة المبتكرة للفرقة، والكلمات التي تردد اسم أغنية بيت سييجر"Where Have All the Flowers Gone?" (أين ولت كل الزهور) ومع إيقاعات مستمدة من "If I Had a Hammer" (التي كتبها سييجر مع آخرين)، تبدأ الأغنية بمصاحبة كم كبير من الصور لجوعى يصرخون في صحراء قاحلة. والتالي لذلك مذهل:

أسمع أصوات أوراق تتمزق وهدير مغنٍّ يحترق

كل الجرائم في الشركات ذهبت إلى الهواء والرماد والبخار

---

(١) You Have Seen Their Faces كتاب وضعه أرسكين كالدويل وقدمت صورا عن موضوعه مارجريت بورك زوجته ويدور حول مشاكل الجنوب الأمريكي الريفي في مطلع القرن العشرين. Erskine Caldwell (١٩٠٣ -١٩٨٧) أرسكين كالدويل الروائي والقاص الأميركي الشهير و Margaret Bourke-White (١٩٠٤-١٩٧١) مصورة صحفية أمريكية شهيرة وزوجة الروائي كالدويل و 12 Million Black Voices هو الكتاب الذي وضعه كل من Richard Wright و Dorothea Lange و Walker Evans عام ١٩٤١ عن تاريخ الأفارقة الأمريكيين وحول Farm Security Administration انظر هامش ١٦٧.

ومن المعروف أن أي تشكيك في براءة ضحايا مركز التجارة العالمي في ٩/١١ يدخل في عداد الأعمال الاستفزازية، وقليل جدا من فناني الثقافة الجماهيرية أو الأدبية الأمريكية قد تجرأ وقام بذلك. بيد أن الأغنية تسارع وتتجرأ على إعلان موقفها المناهض للحرب:

أسمع أصوات الورود تحتضر في ركام البرجين

أسمع القيادات بأكاذيبهم الفاضحة

أسمع الرُضّع بصرخاتهم الموجعة

أسمع الجنود يموت واحد ويتبعه الجميع

"أسمعهم جميعا" – تنتهي الأغنية كقطعة فن راديكالي لتلتقي بعمل "هل لي بشاهد"؟ للروائي شيرمان ألكسي وأغنية "Cause of Death" للمغني "التكنيك الخالد".

ويروي لنا فيديو أغنية I Hear Them All قصة مختلفة تماما، إنها قصة كاترين. وحدوتة الفيديو بسيطة: ينتظر بعض أعضاء الفرقة الباص مع حشد من الأفارقة الأمريكيين في نيو أورليانز. ينتظرون جميعا وينتظرون، ويحدقون في ساعاتهم ويشرئبون بأعناقهم يمدونها في عرض الشارع ليروا ما إذا كان الباص قادمًا. وأخيرا يصل الباص يقوده الموسيقي جورج بورتر الابن (عازف الجيتار الشهير في الفرقة الآلية المهمة في نيو أورليانز The Meters[1]) ويلف الباص أمامهم ويتوقف. تحويلة بسيطة إلى فن الحقوق المدنية، بيد أن عبارة "سوف لن نتحرك من هنا" التي كانت واحدة من شعارات حركة الحقوق المدنية في الستينيات

(١) The Meters: فرقة موسيقية من الأفارقة الأمريكيين استمر وجودها من ١٩٦٠-١٩٧٧ أثرت موسيقاهم في الأجيال اللاحقة من الموسيقيين الأفارقة الأمريكيين وكان جورج بورتر الابن أحد أبرز أعضائها. وكانت الفرقة منخرطة في حركة الحقوق المدنية للأفارقة الأمريكيين التي بلغت ذروتها في تلك الفترة.

تحولت في الأغنية بالضرورة إلى "سنتحرك من هنا" – لكن "معًا جميعا سنتحرك". وتدخل الذكريات الجماعية عن روزا باركس وعن مقاطعة الأفارقة الأمريكيين لناقلات الركاب لشركة مونتجمري عام ١٩٥٥، وفي هذه الأثناء يترك أفراد الفرقة البيضاء المقاعد الأمامية في الباص لسكان نيوأورليانز الأفارقة الأمريكيين. وبينما تبهت اللقطات وتبتعد يظهر نص يذكر المشاهدين بمن قضت عليهم كاترين في نيو أورليانز وبالخسائر التي تكبدتها مع معلومات عن كيفية المساهمة في جهود البناء الجارية في نيوأورليانز. وفي ترجمة الأغنية إلى فيديو تركت أغنية "I Hear Them All" اللحظة المتجمدة ل١١/٩ خلفها لتحلق في المستقبل الممتلئ بالتحديات لنيو أورليانز بعد كاترين. ومع كلمات الأغنية التي تصر على التبرؤ من أية وحدة سهلة، تبدأ الأغنية برسم خريطة تفصيلية لما بعد المأساة تضم بعض تضاريسها الأساسية الفن الأمريكي المناهض للحرب "الجاري بناؤه" وأمل مورد ومعارضة مخلصة.

المراجع

Aidi, Hisham. 2002. "Jihadis in the Hood: Race, Urban Islam and the War on Terror." Middle East Report. October 27.

Alexie, Sherman. 2003a. "Can I Get a Witness?" In Ten Little Indians. New York. Grove, 69—95.

Alexie, Sherman. 2003b. "Flight Patterns." In Ten Little Indians. New York. Grove, 102—23.

Alexie, Sherman. 2007. Flight. New York. Grove.

Allah, Dasun. 2004. "NYPD Admits to Rap Intelligence Unit." Village Voice. March 16, 2004. http://www.villagevoice.comJ2004-03-16!news/nypd-admits- to-rap-intelligence-unit/I

"Among the Missing." 2001. New York Times. October 14. http://query.nytimes.
comlgst/fullpage.html?res=9507E4DB133FF937A25753C1A9679C8
B63

Andrews, Robert. 2006. The Birth of the Blog. In Wired, September 11. http://
www.wired.comJtechbiz/media/news/2006/09/71 753

"At O'Hare, President Says 'Get on Board'." 2001. http://www.whitehouse.gov/ news/releases/200 1/09/20010927-1
.html

"Banned Songlist Revealed As Fake." 2001. The Guardian. September 20. http://www.guardian.co.uk/world/2001/sep/20/september11.usa12

Baraka, Amiri. 2001. "Somebody Blew Up America." http://www.amiribaraka. com/blew.html

Bayoumi, Moustafa. 2002. "Letter to a G-Man." In Michael Sorkin and Sharon Zukin, eds. After the World Trade Center: Rethinking New York City. New York. Routledge, 131—42.

Beigbeder, Frédéric. 2004. Windows on the World. New York. Hyperion.

Belle, Jennifer. 2002. "Gelato is Gelato." In Ulrich Baer, ed. 110 Stories: New York Writes After September 11. New York. New York University Press, 3 7—9.

Berman, Marshall. 2002. "The Lives of the Saints." In Michael Sorkin and Sharon Zukin, eds. After the World Trade Center: Rethinking New York City. New York. Routledge, 1—12.

Best, James. 2003. "Black Like Me: John Walker Lindh's Hip-Hop Daze." East Bay Express. September 3. http:/!www.eastbayexpress.coipjnews/blcklj me/Content?oid285804

"The Best Albums of 2007." 2007. Blender. http://www.blender.com/articles/ default.aspx?key 105 12&pg=5

"Biden: Rudy's Sentences Consist of 'A Noun, A Verb And 9/11." 2007. The Huffington Post. October 30. http:I!www.huffingtonpost.comJ2007/1 0/30! biden-rudys-sentences-cn70509.html

Blumenfeld, Larry. 2007. "Exploding Myths in Morocco and Senegal: Sufis Making Music after 9/11." In Jonathan Ritter and J. Martin Daughtry, eds. Music in the Post-9/1 1 World. New York. Routledge, 209—24.

Boehiert, Eric. 2004. "The Passion of Howard Stern." Salon.com. http://dir.salon. comlstory/news/feature/2004/03/04/sterwprinthtml

Budnitz, Judy. 2005. "Preparedness." In Nice Big American Baby. New York. Knopf,

245—61.

Burr, Ty. 2006. "The Capital of Brashness Finds Itself Suddenly Humbled." The Boston Globe. September 3. http://www.boston.com/news/globe/jivjngartjc1es/ 2006/09/03/the capital of brashness finds itself suddenly humbled!

"Bush Gives Update on War Against Terrorism." 2001. http://archives.cnn. comJ2001/US!10/1 1/gen.bush.transcript/

Cave, Damien. 2002. "Forbidden Thoughts about 9/11." Salon.com. September 7. http://dir.salon.comJstory/must/feature/2oo2/o9/o7/forbiddeprintj

Chadha, Tina. 2003. "Mix This." Village Voice. July 1. http://www.villagevoice. comJ2003-07-0 1/news/mix-this!

Chang, Jeff. 2001. "Time to Elevate: Hip-Hop Resists Terror and War." Alter- Net. November 26. http://www.alternet.org/story/ii 961!?page=2

Chang, Jeff. 2002. "9/11: The Fallout." Bad Subjects. February. http://bad. eserver.orglissues/2002/59/chang.html

"Chat Room Review of America: A Tribute to Heroes." 2001. Ape Culture.

Chin, Frank and Jeffrey Paul Chan. 1972. "Racist Love." http://www.modelmi nority.com/article 1 026.html

Christgau, Robert. 2004. "Facing Mecca." Village Voice. May 25. http://www. villagevoice.com/mus1c/0422,christgau,5398o22hj

Churchill, Ward. 2001. "'Some People Push Back': On the Justice of Roosting Chickens." http://www.kersplebedeb.cornfmystuff/s1 1/churchill.html

Cooper, Michael. 2007. "Giuliani, Seeking to Gain Ground, Returns to a Familiar Theme: 9/11." New York Times. December 29. http://www.nytimes.com] 2007/12/29/us/politics/29giuliani.html

Danto, Arthur. 2002. "The Art of 9/11." The Nation. September 5. http:/!www. thenation.conijdoc/20020923/danto

Davis, Darren and Brian Silver. 2004. "Civil Liberties vs. Security: Public Opinion in the Context of the Terrorist Attacks on America." American Journal of Political Science. Volume 48 (1): 28—46.

DeLillo, Don. 2001. "In the Ruins of the Future." The Guardian. December 22.

DeLillo, Don. 2007. The Falling Man. New York. Scribner.

Denning, Michael. 1987. Mechanic Accents: Dime Novels and Working Class Culture. New York: Verso.

Devenish, Cohn. 2004. "KRS-One: 'I Cheered 9/11." Rolling Stone. October 14.

Du Bois, W. E. B. 2004. "Close Ranks." hi Ronald Bayor, ed. The Columbia Documentary History of Race and Ethnicity in America. New York. Columbia University Press, 505. (Original work published 1918.)

Edwards, Audrey. 2001. "What I Saw: Brooklyn." http://www.washiflgt0fl.edu/ alumni/columnS/decOl/9i 1_brooklyn.html

Engelhardt, Tom. 2006. "9/11 in a Movie-Made World." The Nation. September 10. p://www.thenation.cOm1doc/20060925kngetha1t

Espada, Martin. 2003. "Alabanza: InPraise ofLocal 100." http://www.martifleSPada. netlalabanza.htm

Faludi, Susan 2007. The Terror Dream: Fear and Fantasy in Post-9/l I America. New York. Metropolitan.

Feldschuh, Michael. 2002. The September 11 Photo Project. New York. Regan Books.

Fitzpatrick, Chris. 2002. "Boom Go the Bombs, Boom Goes the Bass." PopMatters. June 11.

Foer, Jonathan Safran. 2005. Extremely Loud and Incredibly Close. Boston. Houghton Mifflin.

Foote, Kenneth. 2003. Shadowed Ground: America's Landscapes of Violence and Tragedy. Austin. University of Texas Press, 1997.

Friedman, Thomas. 2007. "9/11 is Over." New York Times. September 30. http://

Gabler, Neal. 2001. "This Time, The Scene Was Real." New York Times. September 16. F935A2575AC0A9679C8B63

Gibson, William. 2003. Pattern Recognition. New York. G. P. Putnam's.

Giese, Rachel. 2006. "The War at Home: Ken Kalfus Pens the First Satirical 9/11 Novel." http://www.cbc.ca/arts/b00kS/kentml.

Goldstein, Richard. 2003. "Neo-Macho Man: Pop Culture and Post-9/ll Politics." The Nation. March 14.

Goodman, Robin and Andrea Henderson Fahnestock. 2002. The Day Our World Changed: Children's Art of 9/11. New York. Harry N. Abrams.

Grossman, Lev. 2002. "Pitching September 11." In Ulrich Baer, ed. 110 Stories:

New York Writes After September 11. New York. New York University Press.

Guilfoile, Kevin. 2002. "1 Know You're Lonely for Words That I Ain't Spoken." The Morning News. August 5. http://www.themorningnews.org/archives/ opinions/i_know_youre_lonely_for_words_thatj_aint_spoken.php

Halberstam, David. 2003. Firehouse. New York. Hyperion.

Hall, Rashaun. 2004, "Jadakiss Single Courts Controversy." Billboard .com. July 9.

http://www.billboard.com/bbcom/news/article_display.jsp ?vnu_content_ id= 1000574096

Hamm, Mark. 2003. "Agony and Art: The Songs of September 11." In Steven Chermak, Frankie Bailey, and Michelle Brown, eds. Media Representations of September 11. Westport, CT. Praeger.

Hamden, Toby. 2001. "Bin Laden Is Wanted: Dead or Alive, Says Bush." London Telegraph. September 18. http://www.telegraph.co.uk/news/main. jhtml?xml=/news/200 1/09/1 8/wbush 18 .xml

Harris, Daniel. 2002. "The Kitschification of 9/11." In Editors of Salon.Com. Afterwords: Stories and Reports from 9/11 and Beyond. New York. Washington Square Press, 203—20.

Harvey, David. 2002. "Cracks in the Edifice of the Empire State." In Michael Sorkin and Sharon Zukin, eds. After the World Trade Center: Rethinking New York City. New York. Routledge, 57—67.

Heim, Joe. 2004. "Rapper Ups the Anti on Bush and 9/11." Washington Post. July 17. http://www.washingtonpost.com/wp-dynlarticles/A56356-2004Ju116.html

Heller, Dana. 2005. "Introduction: Consuming 9/11." In Dana Heller, ed. The Selling of 9/11: How a National Tragedy Became a Commodity. New York. Palgrave Macmillan, 2—26.

Hoberman, J. 2006. "The New Disaster Movie." Village Voice. May 9. http:// www.villagevoice.comJ2006-05-09/filmlthe-new-disaster-movie/

Hornaday, Ann. 2003. "25th Hour: Stunningly True to Its Time." Washington Post. January 10. http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/ 2003/01/10/AR20050331 16234.html

Hubbard, Lee. 2001. "Old Glory's New Appeal to Blacks." AlterNet. September 26. http://www.ahternet.org/story/11595/

"Interview with Vijay Prashad." (n.d.) http://www.fronthist.comlinterview/PrashadInterview

James, Henry. 1879. Hawthorne. Chapter 1. http://www.ibiblio.org/eldritchIhjjl nhhj 1 .html

Junod, Tom. 2003. "The Falling Man." Esquire. September 11. http://www. esquire.com/features/ESQO9O3-SEP_FALLINGMAN

Kahane, Claire. 2003. "Uncanny Sights: The Anticipation of the Abomination." In Judith Greenberg, ed. Trauma at Home: After 9/11. New York. Bison, 107—116.

Kalfus, Ken. 2006. A Disorder Peculiar to the Countiy. New York. Harper Perennial. Kim, Jee et al. 2002. Another World Is Possible: Conversations in a Time of Terror. New Orleans. Subway and Elevated.

Kiawans, Stuart. 2006. "Virtual Catastrophe." The Nation. August 24. http:II www.thenation.com/doc/2006O91 1/kiawans

"KRS-One, Decency Zero." 2004. New York Daily News. October 13. http:/I web.archive.orglweb/2006 121117083 1/http://www.nydailynews.comlfront/ story/24 198 8p-207504c.html

Krugman, Paul. 2003. "Channels of Influence." New York Times. March 25. http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html ?res=9BO2E1DD 1 230F936A1 57 50C0A9659C8B63

Langewiesche, William. 2002. American Ground Unbuilding the World Trade Center. New York. North Point.

Langlois, Janet. 2005. "Celebrating Arabs: Tracing Legend and Rumor Labyrinths in Post-9/1 1 Detroit." Journal of American Folklore. Volume 118 (468): 219—36.

Lawson, Mark. 2002. "After the Fall." The Guardian. August 16. http://arts. guardian.co.uk/film/2002/augl1 6/artsfeatures.septemberl 1

Levine, Lawrence. 1998. "The Historian and the Icon: Photography and the History of the American People in the 1930s and 1940s." In Carl Fleischhauer and Beverly Brannan, eds. Documenting America, 1935—1 943. Berkeley. University of California Press, 15-42.

Limerick, Patricia Nelson. 1987. Legacy of Conquest: The Unbroken Past of the American West. New York. W. W. Norton.

Lhamon, W. T. 2000. Raising Cain: Black face Performance from Jim Crow to Hip Hop. Cambridge, MA. Harvard University Press.

"Lost Children of Babylon Interview." 2006. http://my.opera.comlhiphopheadz/ bloglshow.dml/1 63049

Mangan, Dan. 2007. "9/11 Kin Rip 'Evil' Eye Ads." New York Post. June 11. http://www.nypost.com/seven/O6 1

12007/news/regionalnews/9i tkin_rip_
evil_eye_ads_regionalnews_dan_mangan.htm

Marcus, Greil. 1991. Dead Elvis: A Chronicle of a Cultural Obsession. New York. Doubleday.

Marcus, Greil. 2002. "Days Between Stations." Interview. February 2002. http://
findarticles.comlp/articles/mi_m1285/is_1_32/ai_823S24O7

Marqusee, Mike. 1999. Redemption Song: Muhammed Au and the Spirit of the Sixties. New York. Verso.

"Marsh & McLennan Blasts N. Y. Post Criticism of Ad Photos." 2007. Insurance Journal. June 12. http://www.insurancejournal.com/news/natioflalI
2007/06/12/80742.htm

Maynard, Joyce. 2003. The Usual Rules. New York. St. Martin's Press.

"McCain: Bush Should Have Urged Enlistment." 2007. http://www.msnbc.msn. comlid/21118179/

McGruder, Aaron. 2003. A Right to Be Hostile: The Boondocks Treasury. New York. Three Rivers Press.

Miller, Kevin. 2004 "Bolly'hood Remix." Institute for Studies in American Music Newsletter. Volume 33 (4): 6—7, 15.

Miller, Nancy K. 2003. "'Portraits of Grief'": Telling Details and the Testimony of Trauma." Differences. Volume 14(3): 112—35.

Miyakawa, Felicia. 2005. Five Percenter Rap: God Hop's Music, Message, and Black Muslim Message. Bloomington, IN. Indiana University Press.

Mukherjee, Roopali. 2003. "Between Enemies and Traitors: Black Press Coverage of September 11 and the Predicaments of National 'Others.'" In Steven Chermak, Frankie Bailey, and Michelle Brown, eds. Media Representations of September 11. Westport, CT. Praeger, 29—46.

N'Dour, Youssou. 2003. "Youssou N'Dour Cancels US Tour Over Threat of War." March 7. http://soundingcircle.comlnewslog2 .php!_show_articlet a000195-000040.htm

Nuzum, Eric. 2004. "Crash Into Me, Baby: America's Implicit Music Censorship Since 9/11." June 3. http://www.freemuse.org/sw7005.asp

Nyberg, Amy Kiste. 2003. "Of Heroes and Superheroes." In Steven Chermak, Frankie Bailey, and Michelle Brown, eds. Media Representations of September 11. Westport, CT. Praeger, 175—85.

Nye, Naomi Shihab. 2001 "To Any Would-Be Terrorists." http://poetry.about. com/library/weekly/aal 00901 a.htm

O'Carroll, Lisa. 2002. "9/11 Makers 'Refused to Film the Dying'." The Guardian. September 12. http://www.guardian.co.uklmedia/2002/sep/12/septem ben 12001 .usnews

Pareles, Jon. 2000. "Born to Run, Or At Least to Be Redeemed." New York Times. June 14.

http://query.nytimes.comlgst/fullpage.html?res=9COOEEDF 123EF937A25755C0A9669C8B63

Pareles, Jon. 2002. "His Kind of Heroes, His Kind of Songs." New York Times. July 14. http://query.nytimes.comlgst/fullpage.html ?res=9D03E5DB1430F9 37A25754C0A9649C8B63

Paretsky, Sara. 2003. Blacklist. New York. Penguin.

"Paris Gets a Bad Rap." 2003. Political Affairs. October 1. http://www.political affairs.net/article/view/S 1/1/27

Pegley, Kip and Susan Fast. 2007. "America: A Tribute to Heroes: Music, Mourning and the Unified American Community." In Jonathan Ritter and J. Martin Daughtry, eds. Music in the Post-9/1 I World. New York. Routledge, 27—42.

Poffenberger, Nancy. 2002. September 11th, 2001: A Simple Account for Children. Cincinnati, OH. Fun Publishing.

Powell, Kevin. 2006. Someday We'll All Be Free. New York. Soft Skull.

Prashad,Vijay. 2000. The Karma of Brown Folk. Minneapolis. University of Minnesota Press.

Prashad, Vijay. 2001. Everybody Was KungFu Fighting: Afro-Asian Connections and the Myth of Cultural Purity. New York. Beacon.

Price, Reynolds. 2005. The Good Priest's Son. New York. Scribner.

"Public Viewing Platform Opens at Ground Zero." 2001. http://archives.cnn. comJ200 1IUS/12/30/rec.viewing.platforms/index.html

Radosh, Daniel. 2002. "Eminem Makes Steve Earle Look Like Toby Keith. Why Hasn't Anyone Noticed?" Radical Society. October. http://findarticles. comlp/articles/mi_qa4053/is_/ai_n9085960

Rail, Ted. 2006. "The Legend of United 93." Common Dreams. March 8. http:// www.commondreams.orglviewso6/0308-26.htm

Rees, David. 2002. Get Your War On. New York. Soft Skull Press.

Remnick, David. 1998. King of the World. New York. Random House.

Rosenbaum, Jonathan. 2006a. "Hijacking the Hijacking: The Problem with the United 93 Films." Slate. April 27. http://www.slate.com/id/2140676/

Rosenbaum, Jonathan. 2006b. "It's All About Us." Chicago Reader. August. http://www.chicagoreader.com/features/stories/moviereviews/0608 11/

Rosenblatt, Roger. 2001. "Closing Thoughts." Online NewsHour. September 16. http://www.pbs.org/newshour/bb/terrorism/july-deco 1/essayists_9- 1 6.html

Roten, Robert. 2002. "Is Hollywood Responsible for 9/11?" http://www.lariat. org/AtTheMovies/essays/moviesand9 11 .html

Roth, Philip. 2004. The Plot Against America. Boston. Houghton Mifflin.

Rourke, Constance. 2004. American Humor: A Study of the National Character. New York. NYRB Classics. (Original work published 1931.)

Rubin, Rachel. 2003. Cyberspace Y2K: Giant Robots, Asian Punks. Boston. Institute for Asian American Studies.

Rubin, Rachel and Jeff Melnick. 2006. Immigration and American Popular Culture: An Introduction. New York. New York University Press.

Rux, Carl Hancock. 2004. Asphalt. New York. Simon and Schuster.

Scanlon, Jennifer. 2005. "Your Flag Decal Won't Get You into Heaven Anymore: U.S. Consumers, Wal-Mart, and the Commodification of Patriotism." In Dana Heller, ed. The Selling of 9/11: How a National Tragedy Became a Commodity. New York: Palgrave, Macmillan, 174—99.

Schuiman, Helen. 2007. A Day at the Beach. Boston. Houghton Mifflin.

Schwartz, Lynne Sharon. 2005. The Writing on the Wall. New York. Counterpoint.

Scott, A. 0. 2002. "The Poet Laureate of 9/11." Slate. August 6. http://www. slate.com1id12069047/

Sella, Marshall. 2001. "Missing." New York Times. October 7. http://query. nytimes.comlgst/fullpage.html?res=9801E5DE1 23DF934A35753C 1 A9679 C8B63 &sec=&spon=&pagewanted=2

Shulan, Michael. 2004. "Introduction." Here is New York. http://hereisnewyork. orglgallery/bookintro.asp

Smith, Judith. 2006. Visions of Belonging: Family Stories, Popular Culture, and Postwar Democracy, 1940—1960. New York. Columbia University Press.

"Snapshots of Their Lives, Told with the Pain of Those Who Loved Them." 2001. New York Times. September 16. http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?
res=9A06E1D9163BF935A2575AC0A9679C8B63

Soults, Franklin. 2004. "Ghetto Blasting." The Boston Phoenix. August 13—19. http ://www. bostonphoenix.com/boston/music/other_stories/documents/
04046019.asp

Spiegelman, Art. 2004. In the Shadow of No Towers. New York. Viking.

Stevenson, Seth. 2006. "Can Rosa Parks Sell Trucks? Chevy's Icky, Exploitative New Ad." Slate. October 9. http://www.slate.comlid/2151143/

Sturken, Marita. 2007. Tourists of History: Memory, Kitsch, and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero. Durham. Duke University Press.

Tate, Greg. 2001. "Intelligence Data." Village Voice. September 25. http://www. villagevoice.com/200 1-09-25/music/intelligence-data/I

Timiraos, Nick. 2007. "Want to Play a Terrorist?: Actors Face a Dilemma." Wall Street Journal. April 11. http://doctorbulldog.wordpress.com/2007/04/11/ want-to-play-a-terrorist/

Trachtenberg, Alan. 1979. Brooklyn Bridge: Fact and Symbol. Chicago. University of Chicago Press.

Trachtenberg, Alan. 1988. "From Image to Story: Reading the Archive." In Carl Fleischhauer and Beverly Brannan, eds. Documenting America, 1935—1943. Berkeley. University of California Press, 43—73.

Turner, Patricia. 1993. I Heard It Through the Grapevine: Rumor in African American Culture. Berkeley. University of California Press.

Tyrangiel, Josh. 2001. "Did You Hear About Time. September 30. http://www. time.comltime/magazine/article/0,9 171,1101011008-176941 ,00.html.

Updike, John. 2006. Terrorist. New York: Alfred A. Knopf.

"The 4,000 Jews Rumor." 2005. U.S. Department of State. January 14. http:// usinfo.state.gov/media/Archive/2005/JanJ14-260933.html

Volpp, Leti. 2003. "The Citizen and the Terrorist." In Mary Dudziak, ed. September 11th in History: A Watershed Moment? Durham. Duke University Press, 147—62.

Walter, Jess. 2006. The Zero. New York. Regan.

"What Black America Has to Say about 9/11." September/October 2002. Black Issues Book Review. http://findarticles.com/p/articles/mLmOHST/is_/ ai_9 1913264

White, Armond. 2002. "Citizen Jay-Z." First of the Month. June 12. http://www. firstofthemonth.org.

White, Emily. 2002. Fast Girls: Teenage Tribes and the Myth of the Slut. New York. Scribner.

Wolf, Jaime. 1997. "Oliver Stone Doesn't Want to Start An Argument." New York Times. September 21. http://query.nytimes.comlgst/fullpage.html?res=9DODE ED8 1438F932A1 575AC0A96 1 958260&sec=&spon&pagewanted2

Wright, Richard. 1956. The Color Curtain: A Report on the Bandung Conference. Cleveland. World Publishing.

Yates, Brad. 2005. "HealingaNation: DeconstructiiigBruceSpringsteefl's The Rising."

http://www.westga .edu/—byates/Healing%ZOa %20nation-Deconstructing%

20Bruce%20Springsteen's %2OThe%2oRising.Pdf

iek, Slavoj. 2001. "Welcome to the Desert of the Real." Reconstructions.

http://web.mit.edulcms/reconstructiOns/iflte rpretations!desertreal.html

الملاحــق

الملحق ١: الأعمال السينمائية والتليفزيونية عن ٩/١١

9/11 (Naudet brothers)

11'9"O1

24

2S' Hour

Battle for Haditha

Body of War

The Cats of Mirikitani

Charlie Wilson's War

Chicken Little

Civic Duty

Clover field

Control Room

Diary of the Dead

Family Guy ("It Takes a Village Idiot, And I Married One")

Farenheit 9/11

Flight Plan

Ghosts of Abu Ghraib

Gone Baby Gone

Grace is Gone

The Great New Wonderful

The Guys

The Happening

Harold and Kumar Escape from Guantanamo Bay Hijacking Catastrophe

Home of the Brave

I Am Legend

I Now Pronounce You Chuck & Larry

I, Robot

Inside Man

In the Valley of Elah

The Kingdom

King Kong (2005)

Kite Runner

Land of Plenty

Liberty Kid

Lions for Lambs

Live from Shiva's Dance Floor

Looking for Comedy in the Muslim World

Lost

Loose Change

Masked and Anonymous

A Mighty Heart

Minority Report

The Mist

Munich

Notorious C.H.O.

Panic Room

Parallel Lines

Postal

Protocols of Zion

Red Eye

Redacted

Reign Over Me

Rendition

Rescue Me

The Road to Guantanamo

The Saint of 9/11

Short bus

Sleeper Cell

Snakes on a Plane

Sorry, Haters

South Park ("Mystery of the Urinal Deuce," Osama bin Laden Has Farty Pants,"and others)

Standard Operating Procedure

Stop Loss

Stuart Little 2

Taxi to the Dark Side

Team America: World Police

Transformers

United 93

"V" for Vendetta

War of the Worlds

War, Inc.

The War Within

Where in the World Is Osama bin Laden?

Why We Fight

World Trade Center

WTC View

You Don't Mess with the Zohan

الملحق ٢:الأعمال الموسيقية عن ٩/١١

Songs with 9/11 Content

Dan Bern, "Talkin' Al Kida Blues"

Dan Bern, "Thanksgiving Day Parade"

Black Eyed Peas, "Where is the Love?"

Blue Sage, "Flight 93"

Bon Jovi (with Jennifer Nettles), "Who Says You Can't Go Home"

Bottle Rockets, "Baggage Claim"

Bright Eyes, "When the President Talks to God"

Brother Ali, "Uncle Sam Goddam"

Henry Butler, "Homeland"

Canibus, "Draft Me"

Chuck D, "Son of a Bush"

Clarity, "Buddy Buddy"

Leonard Cohen, "On That Day"

Charlie Daniels, "This Ain't No Rag"

Kimya Dawson, "Fire"

Kimya Dawson, "Parade"

Kimya Dawson, "Anthrax

Dead Prez, "Know Your Enemy"

Zach de La Rocha, "We Want it All"

Kevin Devine, "Noose like a Necklace"

Ani DiFranco, "Self Evident"

The Diplomats, "Ground Zero"

The Diplomats, "I Love You"

Dixie Chicks, "Travelin' Soldier"

DJ Krush, "Song for John Walker"

Evercleai "New York Times"

Everclear, "Blackjack"

Donald Fagen, "Security Joan"

Five For Fighting, "Superman"

Fleetwood Mac, "Illume (9/11)"

Radney Foster, "Everyday Angel"

Barry Thomas Goldberg, "Homeland"

Nanci Griffith, "Good Night, New York"

Merle Haggard, "America First"

Merle Haggard, "Where's All the Freedom"

Immortal Technique, "Bin Laden"

Immortal Technique, "Cause of Death"

Immortal Technique, "Homeland and Hiphop"

Alan Jackson, "Where Were You (When the World Stopped Turning)"

Jadakiss, "Why"

Jay-Z, "Minority Report"

Jay-Z, "Ballad for a Fallen Soldier"

Jay-Z, "Bounce"

Jay-Z, "A Dream"

Wyclef Jean, "Knockin' on Heaven's Door"

Wyclef Jean (with Buju Banton), "Who Gave the Order"

Wyclef Jean, "War No More"

J-Live, "Satisfied"

Toby Keith, "Courtesy of the Red, White
American)"

Toby Keith, "The Taliban Song"

Toby Keith, "Beer for My Horses"

Toby Keith, "American Soldier"

Willie King, "Terrorized"

Know Boundaries, "Homeland Security"

Jenny Lewis, "With Fists Raised"

Lightning Bolt, "Two Towers"

Lonestar, "I'm Already There"

Lynyrd Skynyrd, "Red White and Blue"

Masterminds, "September in New York"

George Michael, "Shoot the Dog"

Buddy Miller, "Water When the Well is Dry"

Buddy Miller, "With God on Our Side"

John Michael Montgomery, "Letters"

Nappy Roots, "Po' Folks"

Nappy Roots, "Right Now"

Nas, "What Goes Around"

Nas, "Rule"

The Nightwatchman, "No One Left"

Old Crow Medicine Show, "I Hear Them All"

Panajabi MC (with Jay-Z), "Beware of the Boys"

Papa Roach, "Lovehatetragedy

Dolly Parton, "Hello God"

Pearl Jam, "World Wide Suicide"

The Perceptionists, "Memorial Day"

Prince, "Cinnamon Girl"

Public Enemy, "Hannibal Lecture"

Public Enemy, "The Enemy Battle Hymn of the Public"

Public Enemy, "Hell No, We Ain't Alright"

Dan Reich, "Homeland Security"

Sunny Riddell, "Hey Osama"

Rush, "Peaceable Kingdom"

Jill Scott, "My Petition"

SEAN, "Everyone and Bin Laden Plays Guitar"

Michael Sherry, "9/11"

Sleater Kinney, "Far Away"

Sleater Kinney, "Combat Rock"

Soulfly, "9-11-01"

Andre Tanker, "Food Fight"

Three 6 Mafia, "Bin Laden"

Various Artists, "What's going On?"

Loudon Wainwright, "President's Day"

Loudon Wainwright, "No Sure Way"

Loudon Wainwright, "Here Come the Choppers"

Tom Waits, "Hoist that Rag"

Yeah Yeah Yeahs, "Our Time"

Yellowcard, "Believe"

Yo La Tengo, "Nuclear War"

Neil Young, "Let's Roll"

Plus countless other Flight 93, Osama, Twin Tower, and "homeland" songs.

الملحق ٣: أعمال وجهود فنية كاملة تدور حول ٩/١١

John Adams: On the Transmigration of Souls

Addek: Hip Hop 9/11

Laurie Anderson: Live at Town Hall, New York City, September 19—20, 2001

Arcade Fire: Neon Bible

Beastie Boys: To the Five Boroughs

Tlee Brooks: 9/11—911

Capital D: Insomnia

The Coup: Party Music

The Coup: Pick a Bigger Weapon

Steve Earle: Jerusalem

Steve Earle: The Revolution Starts Now

Missy Elliott: Under Construction

Eminem: The Eminem Show

Mark Erelli: Hope and Other Casualties

Merle Haggard: Chicago Wind

Immortal Technique: Revolutionary, Vol. 2

Rickie Lee Jones: The Evening of My Best Day

The Klezmatics: Rise Up!

Living Things: Ahead of the Lions

The Lost Children of Babylon: The 911 Report: The Ultimate Conspiracy

The Mekons: 00 OH! (Out of Our Heads)

Mr. Lif: Emergency Rations

Moby: 18

Youssou N'Dour: Egypt

NOFX: War against Errorism

Ozomatli: Street Signs

Paris: Sonic Jihad

Elvis Perkins: Ash Wednesday

Suzzy and Maggie Roche: Zero Church

Sonny Rollins: Without a Song (The 9/11 Concert)
Bruce Springsteen: The Rising
Bruce Springsteen: The Seeger Sessions
Bruce Springsteen: Devils and Dust
Bruce Springsteen: Magic
Wilco: Yankee Foxtrot Hotel
Neil Young: Greendale
Neil Young: Living with War

Tribute Albums/Collections

Rock against Bush Volumes 1 and 2
Vigil: N. Y Songs since 9/11
America: A Tribute to Heroes
Concert for New York
Wish You Were Here
Songs and Artists that Inspired Fahrenheit 9/11
Hip Hop against Terrorism

الملحق ٤: قائمة بكلمات بعض أهم الأغاني التي تناولها النص:

Diallo

wyclef as amadou

Boy I am so tired
I'll be glad when I get inside the house

Oh, I dropped my keys
Oh what tis bright light?
My God they must gonna rob me
Who these people with them all at they gonna rob me
I'm gonna take out my wallet to make sure they just get the money
Nothing else.. (? ?)
Oh it's the police (*whew*)
I feel so much better
I will show them, I have my id
So they know I am good people
{*followed by a rapid flurry of gunshots*}
[wyclef jean]
Even though I walk through the valley of the shadow of death
I fear no evil for thou art with me thou ride with me
J-j-jah! ras-tafari
I can't forget you knotty dreads, y'all up in here
I gotta respect that, youknowhati'msayin?
Night is in the air
Enemy.. on the borderline
Who'll be the next to fire
Forty-one shots by diallo's side?
You said he reached sir
But he didn't have no piece sir
But now he rest in peace sir

In the belly of the beast sir
You guys are vampires
In the middle of the night
Suckin on human blood
Is that your appetite?
You said he reached sir
But he didn't have no piece sir
But now he rest in peace sir
In the belly of the beast sir
Have you ever been shot
Forty-one times?
Have you ever screamed
And no one heard you cry?
Have you ever died
Only so you can live?
Have you ever lived
Only so you can die again, then be born again
From these enemies, on the borderline
Who'll be the next to fire
Forty-one shots by diallo's side?
You said he reached sir
But he didn't have no piece sir
But now he rest in peace sir
In the belly of the beast sir

You guys are vampires
In the middle of the night
Suckin on human blood
Is that your appetite sir?
You said he reached sir
But he didn't have no piece sir
But now he rest in peace sir
In the belly of the beast sir
Diallo, diallo - similar to steven biko
Diallo, diallo - you told me the murder was an error
Diallo, diallo - but every man will be judged
Diallo, diallo - according to his words
Have you ever been held
Against your will?
Taken to a dark place
Where not even scientists can reveal?
So what is for ceasar
Let it be for ceasar
Cause we don't want no peace
We want equal rights and justice.. for
Diallo, diallo - similar to steven biko
Diallo, diallo - you tell me that the murder was an error
Diallo, diallo - but every man will be judged
Diallo, diallo - according to his words
You know what?

You told me - that I wouldn't understand man
Tonight some cry - in the streets a burial
Survival of the fittest - only the strong will survive
How can I survive - with forty-one shots by my side?
You guys are murderers
In the middle of the night
Killin innocent people
Is that your appetite? ohhh
You said he reached sir
But he didn't have no piece sir
But now he rest in peace sir
In the belly of the beast sir
You guys are vampires
In the middle of the night
Suckin on human blood
Is that your appetite?
You said he reached sir
But he didn't have no piece sir
But now he rest in peace sir
In the belly of the beast sir - lick a shot for
Diallo, diallo - similar to steven biko
Diallo, diallo - I can hear your spirit callin, I can hear it
Diallo, diallo - ten thousand chariots with no riders
Diallo, diallo - they on they way to america, I hear the tribe singin

They're sayin -

Diallo diallo, amadou diallo (14x)

Amadou diallo.

Uncle Sam Goddamn

Ah,

The name of this song is uncle sam goddamn

It's a show tune but the show aint been written for it yet.

Were gonna see if tony Jerome and the band can maybe work this shit out for me

And straighten me out right quick

I like it so far man

Yeah

Come on, lets go

Welcome to the united snakes

Land of the thief, home of the slave

Grand imperial guard where the dollar is sacred

Come on lets do this shit for real now

Smoke and mirrors, stripes and stars

Stoner for the cross in the name of god

Bloodshed, genocide, rape and fraud

Written to the pages of the law, good lord

The (inaudible) and latch key child

Ran away one day and started acting vile

King of where the wild things are, daddy's proud

Cause the roman empire done passed it down
Imported and tortured the work force
They never healed the wounds or shook the curse off
Now the grown up goliath nation
Holdin open auditions for the part of david, can you feel?
Nothing can save you, you question the rain
You get rushed in and chained up
fists raised but I must be insane
Cause I cant figure a single goddamn way to change it
Welcome to the united snakes
Land of the thief, home of the slave
Grant imperial guard where the dollar is sacred
And power is god
Welcome to the united snakes
Land of the thief, home of the slave
Grant imperial guard where the dollar is sacred
And power is god
We all must bow to the fact were lazy
The fuck you obey me and why do you hate me
Only two generations away from the
Worlds most despicable slavery trade
Pioneered so many ways to degrade a human being
That it cant be chains to this day
Legacy so ingrained in the way that we think
We don't need to wear chains to be slaves

Lord that's a sinful display
The overseers even got raped along the way
Cause the children cant escape from the pain
And theyre born with the pores and this hatred in their veins
Try and separate a man from his soul
Youll only strengthen him and lose your own
Well shoot that fucker if he walk near the throne
Remind him that this is my home (now im gone)
Welcome to the united snakes
Land of the thief, home of the slave
Grant imperial guard where the dollar is sacred
And power is god
Welcome to the united snakes
Land of the thief, home of the slave
Grant imperial guard where the dollar is sacred
Hold up, gimme one right here
You don't give money to the bums
On the corner with a sign, bleeding from their gums
Talking about you don't support a crackhead
What you think happens to the money from yo' taxes
Shit the governments an addict
With a billion dollar a week kill brown people habit
And even if you aint on the front line
When the master yell crunch time you right back at it
You aint look at how you hustling backwards

And the end of the year add up what they subtracted
3 outta twelve months your salary
Paid for that madness, man that's sadness
Whats left get a big ass plasma
To see where they made dan rather point the damn camera
Only approved questions get answered
Now stand your ass up for that national anthem
Welcome to the united snakes
Land of the thief, home of the slave
Grant imperial guard where the dollar is sacred
And power is god
Welcome to the united snakes
Land of the thief, home of the slave
Grant imperial guard where the dollar is sacred
And power is god
[instrumental break]
Custom made, the consumer news
Keep saying we're free
But were all just blue

"Ballad for a Fallen Soldier"

Jay-Z

This here's a ballad for all the fallen soldiers
I'ma bout 'ta show you how a hustlers life (this is life man)
and a soldier's life, parallel

And the one thing they got in common is pain (forget about me for a second)
Picture split screen
On one side we got a hustler getting ready for the block (human beings)
Other side you got the soldier getting ready for bootcamp (soldiers)
They're both at war (this is life)
Stay with us
[Chorus]
Did you ever notice, before you think, life goes fast
So don't you worry, about what you see, it will pass
[Verse 1]
You lost him mama, the wars calling him
Feel its his duty to fall in line with all of them
He's a soldier
Rose through the ranks as the head of your house hold
Now its time to provide bank
Like he's supposed tah
Now just remember while he's going to November
Theres part of him growing up
His shirts soaks up your tears as he holds yah
Your heart beatin so fast speeding his pulse up
Yeah i know it sucks, Life aint a rose bud
A couple of speed bumps
You gotta take your lumps

Off to Bootcamp, the worlds facing terror

Bin Laden been happenin in Manhatten

Crack was anthrax back then, back when

Police was Al'Qaeda to black men

While I was out there hustling sinning with no religion

He was off the wall killing for a living

[Chorus]

[Verse 2]

Days turn to nights, nights turn to years

Years turn to "how the fuck we make it in here?"

My barracks average couple fights a day

Get you locked in a hole wont see the light of day

And I feel like I'm just writing my life away

I never thought shit could end up quite this way

There's a war going on outside no man is safe from

I'm here for the good fight only the fakes run

I'm here for the purple heart, if I cant take one

For my team or my siblings whats my reason for living?

I love my niggas more then anything else

This war's about my family, me needin the wealth

You dont understand how useless as men we felt

Till you become a 5 star general

Shout out to my niggas that's locked in jail

P.O.W.'s thats still in the war for real

[Chorus]

Your baby boy is getting grown

So your baby boy is moving on
I've gotta chase (gotta chase it)
If I'm gonna make it (gonna make it)
Your baby boy is getting grown
So your baby boy is moving on
I'm gonna make it
Even if I gotta take it (gotta take it)
[Verse 3]
Mama said pray your sons becoming a man
This wars taxin to 'em like Uncle Sam
He ain't gonna always make the right choice, understand
Every choice that he make he makes it for his fam
It's death before dishonour
And if hes gone you should honor his memory
Dont cry we all gonna die eventually
But if he's locked in the penetentiary send him some energy
They all winners to me
(What's up kid?)
[Chorus]

The Rising

Bruce Springsteen

Can't see nothin' in front of me

Can't see nothin' coming up behind

I make my way through this darkness

I can't feel nothing but this chain that binds me

Lost track of how far I've gone

How far I've gone, how high I've climbed

On my back's a sixty pound stone

On my shoulder a half mile of line

Come on up for the rising

Come on up, lay your hands in mine

Come on up for the rising

Come on up for the rising tonight

Left the house this morning

Bells ringing filled the air

Wearin' the cross of my calling

On wheels of fire I come rollin' down here

Come on up for the rising

Come on up, lay your hands in mine

Come on up for the rising

Come on up for the rising tonight

Li,li, li,li,li,li, li,li,li

There's spirits above and behind me

Faces gone black, eyes burnin' bright

May their precious blood bind me

Lord, as I stand before your fiery light

Li,li, li,li,li,li, li,li,li

I see you Mary in the garden

In the garden of a thousand sighs

There's holy pictures of our children

Dancin' in a sky filled with light

May I feel your arms around me

May I feel your blood mix with mine

A dream of life comes to me

Like a catfish dancin' on the end of my line

Sky of blackness and sorrow (a dream of life)

Sky of love, sky of tears (a dream of life)

Sky of glory and sadness (a dream of life)

Sky of mercy, sky of fear (a dream of life)

Sky of memory and shadow (a dream of life)

Your burnin' wind fills my arms tonight

Sky of longing and emptiness (a dream of life)

Sky of fullness, sky of blessed life

Come on up for the rising

Come on up, lay your hands in mine

Come on up for the rising

Come on up for the rising tonight

Li,li, li,li,li,li, li,li,li

The River

Bruce Springsteen

I come from down in the valley
where mister when you're young
They bring you up to do like your daddy done
Me and Mary we met in high school
when she was just seventeen
We'd ride out of that valley down to where the fields were green
We'd go down to the river
And into the river we'd dive
Oh down to the river we'd ride
Then I got Mary pregnant
and man that was all she wrote
And for my nineteenth birthday I got a union card and a wedding coat
We went down to the courthouse
and the judge put it all to rest
No wedding day smiles no walk down the aisle
No flowers no wedding dress
That night we went down to the river
And into the river we'd dive
Oh down to the river we did ride
I got a job working construction for the Johnstown Company
But lately there ain't been much work on account of the economy
Now all them things that seemed so important

Well mister they vanished right into the air
Now I just act like I don't remember
Mary acts like she don't care
But I remember us riding in my brother's car
Her body tan and wet down at the reservoir
At night on them banks I'd lie awake
And pull her close just to feel each breath she'd take
Now those memories come back to haunt me
they haunt me like a curse
Is a dream a lie if it don't come true
Or is it something worse
that sends me down to the river
though I know the river is dry
That sends me down to the river tonight
Down to the river
my baby and I
Oh down to the river we ride

I Hear them all

I hear the crying of the hungry
In the deserts where they're wandering
Hear them crying out for Heaven's own
Benevolence upon them
Hear destructive power prevailing
I hear fools falsely hailing
To the crooked wits of tyrants when they call

I hear them all (3 times)
I hear the sounds of tearing pages
And the roar of burning paper
All the crimes in acquisition
Turn to air and ash and vapor
And the rattle of the shackle
Far beyond emancipators
And the loneliest who gather in their stalls
I hear them all (3 times)
So, while you sit and whistle Dixie
With your money and your power
I can hear the flowers a-growing
In the rubble of the towers
I hear leaders quit their lyin'
I hear babies quit their cryin'
I hear soldiers quit their dyin', one and all
I hear them all (3 times)
I hear the tender words from Zion
I hear Noah's waterfall
Hear the gentle lamb of Judah
Sleeping at the feet of Buddha
And the prophets from Elijah
To the old Paiute Wovoka
Take their places at the table when they're called
I hear them all (9 times)

المؤلف فى سطور:

جيفرى ملنيك

البروفيسور جيفري ملنيك- حصل على الدكتوراه من جامعة هارفارد في دراسات الثقافة الأمريكية-متخصص في دراسات ثقافة الأعراق الأمريكية والموسيقى الجماهيرية الأمريكية.

أستاذ مشارك دراسات الثقافة الأمريكية في كلية بابسون/ماساتشوستس؛ حيث يقوم بتدريس الدراسات الأفريقية الأمريكية والثقافة الجماهيرية الأمريكية والتاريخ الثقافي الأمريكي وقضايا الهجرة إلى الولايات المتحدة.

أصدر عشرات الأبحاث في مجال تخصصه فضلا عن مجموعة من الكتب أولها كان: (الحق في غناء موسيقى البلوز: "الأفارقة الأمريكان والأغنية الجماهيرية الأمريكية" – عام ١٩٩٩) وكتاب: "الأعراق والفنان المعاصر" عن جامعة أوكسفورد عام ٢٠٠٣. وشارك في تأليف كتاب: "الهجرة والثقافة الجماهيرية الأمريكية" الذى صدر عام ٢٠٠٦ كجزء من سلسلة أبحاث تصدرها دار نشر جامعة نيويورك، وآخر مؤلفات الدكتور ملنيك: "ثقافة ١١ سبتمبر" الذي أصدرته دار نشر ويلي – بلاكويل ربيع عام ٢٠٠٩.

الدكتور جيفري ملنيك أحد الأعضاء المؤسسين لجماعة "حركة حقيقة ٩/١١ وهي حركة اجتماعية واسعة تضم في داخلها عشرات الحركات الاجتماعية والسياسية والثقافية والنسائية وحركات نسوية وحركات حقوق إنسان ومثقفين وفنانين بارزين-يجمعهم السعي لكشف حقيقة ما حدث في ٩/١١ بعيدًا عن جميع

الأطر الرسمية، بوضع ٩/١١ في قلب التاريخ الأمريكي القديم والجديد والحالي، ونزع كافة أشكال التقديس والاستثنائية واللا-مساس التي فرضتها السياسة الرسمية الأمريكية على ذلك اليوم. ويجمعهم جميعا أيضا في المقام الأول التشكيك في كافة التفسيرات والوصفات الرسمية لهجمات ٩/١١، وبالتالي رفضهم لكافة السياسات الرسمية الناجمة عن ذلك".

المترجمة فى سطور

عزة عبد الرحمن الخميسي

حاصلة على دكتوراه فلسفة التاريخ تخصص تاريخ الإعلام جامعة موسكو

- أستاذ تاريخ الإعلام-جامعة مصر للعلوم والتكنولوجيا.

صدرت لها الترجمات الآتية:

١- قرن أمريكي جديد (عن الإنجليزية) عن المشروع القومي للترجمة.

٢- نظريات التغيير والتنمية في القرن العشرين (عن الإنجليزية) عن المشروع القومي للترجمة.

٣- الأساطير والفلكلور في موردفا (عن الروسية) عن المشروع القومي للترجمة.

٤- ١١سبتمبر ثقافة أمريكية جديدة هو "إعادة بناء أمريكا" (عن الإنجليزية) عن المشروع القومي للترجمة.

٥- ثورة الضباط الأحرار (عن الروسية)- في مصر.

٦- "نساء جنوب أفريقيا: من أجل ابتسامتهن من أجل دموعهن" (عن الإنجليزية) في الخارج.

٧- "تاريخ العلاقات السوفيتية بدول الخليج" (عن الروسية) في الخارج.

٨- "العلاقات السوفيتية الإماراتية"(عن الروسية) في الخارج.

٩- "جنوب أفريقيا: حدود التغيير" بالاشتراك مع د. صلاح العمروسى، القاهرة، مركز البحوث العربية والأفريقية.

الإشراف اللغوى: حسام عبد العزيز

الإشـــراف الفنى: حســـن كـــامـــل



إن طوابير الناس الذين قفزوا إلى حتفهم طوال هذا الصباح البشع للحادى عشر من سبتمبر، تبدو تعبيراً مأساوياً عن الديمقراطية الأمريكية: خليطًا متنوعًا عرقياً واقتصادياً من تجار الأسهم وعمال المطاعم والمساعدين الإداريين ينتظرون أمام تلك النوافذ فرصتهم للهرب من حرارة العقاب ودخان الاختناق. لكن عندما اندلع إعصار كاترين فى شهر أغسطس، بعد مرور أربعة أعوام تقريباً على الحدث، انزاحت تلك الرؤية المفجعة للمأساة التى اتخذت من القافزين من مركز التجارة العالمى أساساً لها؛ لينجلى الأمر عن الرؤية الواقعية الحقيقية للإجحاف والظلم العرقى والطبقى، الذى صورته تغطيات أجهزة الإعلام عن الفيضان. إن الغواية الديمقراطية لحكاية الصاعد والساقط، التى يدور معظمها عن فحولة العائلات البيضاء، لن يكون بوسعها الصمود أمام إعصار كاترين آخر، ذلك الإعصار الذى كشف واقع المعاناة السوداء فى أمريكا.

جيفرى ملنيك

